HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME QUATRIÈME.

Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE,

30, RUE DES CARRIÈRES,

1848.

AVERTISSEMENT.

La moitié de ce tome était imprimée, lorsqu'une révolution glorieuse est venue rajeunir les cœurs indignés et fatigués par le spectacle du mal triomphant, de la bassesse enorgueillie. On trouvera dans la préface de violentes accusations dirigées contre le ministère et le gouvernement déchus ; publiées d'abord l'année dernière, malgré les lois de septembre, ces diatribes sembleront maintenant hors de propos. On s'étonnera aussi que l'auteur ait désespéré de la France ; mais quel homme n'a pas douté de la victoire, lorsqu'une immense conjuration enveloppait toute la société, que les âmes se prostituaient sans vergogne et que la ruse multipliait des préparatifs de guerre crus formidables ? Nous aurions donc supprimé cette introduction, si elle n'était relative à un trait de friponnerie littéraire et commerciale dont elle a fait justice : nous doutons que l'histoire des lettres offre un second exemple d'une aussi honteuse déloyauté. On citera plus tard ce tour d'adresse comme la merveille du genre. Il témoignera de la profonde corruption où étaient tombées les âmes pendant le règne de Louis-Philippe, souvenir qui ne sera peut-être pas inutile. Les Spartiates enivraient leurs esclaves pour dégoûter leurs concitoyens de l'intempérance ; que la mémoire de pareilles abjections prémunisse contre leur retour les écrivains français de notre époque, destinés, quoi qu'on fasse, à devenir des hommes libres.

PRÉFACE.

Un Entrepreneur de Littérature.

O dolt! As ignorant as dirt!
(SHAKESPEARE).

L'industrie littéraire a été poussée si loin de nos jours, elle a obtenu par la ruse et l'audace de si brillants, de si honteux succès, elle a tant abusé du public et le public s'est montré si débonnaire, que des ambitions folles tourmentent les cerveaux les plus impuissants, les hommes les moins capables de penser et d'écrire. Les idées, la science, le mérite, l'invention, la noblesse du cœur étant les derniers des enjeux dans cette triste partie, la fraude obtient des victoires presque certaines. On fait sauter la carte et l'on gagne. De là, le nombre croissant des joueurs habiles. Comme ils savent que tout dépend de circonstances étrangères à l'œuvre, de ce qu'on pourrait appeler la mise en scène, ils travaillent peu et s'agitent beaucoup. Ce n'est plus avec la tête que l'on parvient, mais avec les jambes. Monstrueuses affiches, réclames hyperboliques, vastes annonces, sociétés d'admiration

mutuelle, souplesse infatigable, démarches auprès des journaux, voilà ce qui remplace le savoir, l'inspiration et le génie. Les libraires eux-mêmes vous disent qu'à notre époque, avec son amour de la solitude, Jean-Jacques, le grand penseur, le grand poète, mourrait inconnu et dédaigné.

Parmi les individus qui pratiquent le plus obstinément, le plus hardiment cette nouvelle méthode et comptent avant tout sur leur adresse pour se frayer un chemin, on a pu remarquer le frivole auteur dont nous allons dire quelques mots. C'est avec regret que nous nous occupons de lui. Mais en littérature comme en politique, on se trouve parfois réduit à sévir contre des hommes vulgaires, qui ont su se rendre nuisibles. Une circonstance toute spéciale nous contraint d'ailleurs de provoquer un jugement de l'opinion. Deux livres qui portent le même titre paraissent en même temps. L'un de ces ouvrages, composé par M. Alfred Michiels, a été exploité par M. Houssaye, devenu directeur de l'*Artiste* à la suite d'un achat commercial. Or, ce grand homme étant de force à se dire victime, quand il est spoliateur, et ayant même secrètement employé cette ruse, il fallait bien amener un débat public. Une lettre digne et ferme a ouvert la discussion, et dès les premiers pas, on a vu l'auteur mis en cause renoncer à un artifice par trop audacieux. M. Michiels lui reprochait d'avoir dérobé jusqu'au titre de son livre; il n'a point osé retourner la question et se faire accusateur. Si l'idée lui en venait maintenant, il serait trop tard.

Remarquons d'abord que dans cette imputation de fraude littéraire, M. Michiels a été devancé par cinq journaux belges. Dès les mois de janvier et février 1847, l'*Observateur* de Bruxelles, la *Revue de Belgique*, la *Tribune de Liége*, le *Débat social* et la *Belgique judiciaire*, traitaient M. Houssaye comme un spéculateur et un plagiaire sans scrupules (nous employons les termes dont ils ont fait usage). La Direction des beaux-arts signifia en conséquence à l'érudit d'emprunt qu'elle ne voulait plus de son recueil. Dans les Pays-Bas, la

question est donc vidée. Il ne s'agit que de mettre au courant le public français. Pour l'éclairer, nous reproduirons toutes les preuves données en Belgique, et un certain nombre d'autres, qui ont été omises.

La discussion toutefois ne saurait se maintenir dans ces étroites limites. M. Houssaye a déclaré d'un air triomphant qu'il ne pouvait avoir pris son livre tout entier dans l'ouvrage de M. Michiels, puisque ce dernier n'est encore parvenu qu'à la fin du seizième siècle. A cette brillante objection, voici notre réponse :

Ce que M. Houssaye n'a pas pris dans le livre de M. Michiels, il l'a pris dans les quatre volumes de Descamps [1].

M. Houssaye n'a pas demandé où il avait pris ses estampes, mais nous démontrerons péremptoirement *qu'elles ne sont pas plus nouvelles que son texte.*

Et maintenant laissons parler la railleuse éloquence des faits.

M. Houssaye nous annonce qu'il a publié dans la *Revue de Paris*, en décembre 1842, un article sur Teniers ; en janvier 1843, un article sur Breughel. Nous acceptons ces dates, qui ne signifient absolument rien. Écrire deux morceaux détachés et avoir l'intention de faire un ouvrage de longue haleine, sont des choses complétement différentes. On publie tous les ans des milliers de travaux fragmentaires, qui ne sont point et ne seront jamais des chapitres de livre. Or, si M. Houssaye avait ainsi voulu commencer une histoire de la peinture dans les Pays-Bas, il aurait bien mal débuté : car ces pages ne forment point deux études, mais deux romans. L'auteur y a donné des inventions plus ou moins ennuyeuses pour des vérités. Il ne songeait donc pas à se métamorphoser en historien, lui l'imitateur malheureux de Paul de Kock [2].

[1] Publiés en 1753, 54, 60 et 63, sous ce titre : *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais.*

[2] M. Houssaye a publié un grand nombre de romans et nouvelles, comme les *Onze maîtresses délaissées, La Vertu de Rosine, Pourquoi elle allait dans*

Cette preuve morale est d'ailleurs corroborée par des faits matériels, que nous citerons plus loin.

Dès ce moment au contraire, M. Michiels se préparait à écrire un véritable livre, un livre sérieux et appuyé sur les documents originaux. En mars 1843, il était à Bruxelles et communiquait sa résolution au Ministre de l'Intérieur. Le 4 mai, celui-ci lui accordait une souscription de deux cents exemplaires; l'acte, conçu dans les termes les plus honorables, étant un acte public, enregistré, ne permet pas le moindre doute. Cependant M. Michiels ne pouvait sans une longue préparation commencer un ouvrage de cette importance. Au mois de juin 1844 seulement, il mettait donc sous presse, et le 1er juillet les deux premières livraisons paraissaient à Bruxelles, car le gouvernement belge avait exigé que l'histoire de la peinture flamande et hollandaise, imprimée aux frais du ministère, le fût par des imprimeurs du pays, condition trop juste pour que l'on refusât de s'y soumettre. Le livre d'ailleurs ne pouvait être bien fait que sur les lieux mêmes, comme M. Michiels l'a expliqué dans sa préface. Les doubles livraisons se succédèrent régulièrement de mois en mois, et comme la souscription était payée au fur et à mesure, les ordonnances de la Cour des Comptes en fixent la date d'une manière irrécusable. Tout subterfuge à cet égard serait donc inutile.

Mais il ne sera pas superflu de dire que ces livraisons furent expédiées à M. Houssaye, promesse ayant été faite d'en rendre compte dans l'*Artiste*. Elles n'y furent point examinées toutefois, mais seulement annoncées. Le 1er décembre 1844, le journal hebdomadaire contenait cette note aigre-douce :

« M. Michiels, connu dans la critique française, a obtenu du gouvernement belge un encouragement de six mille francs pour écrire l'histoire de la peinture flamande. Les premières

cette chambre à coucher, etc. Malgré l'inconvenance de ses titres, de ses sujets et de ses descriptions, il n'a pu trouver de lecteurs.

livraisons de ce livre important promettent des vues élevées, des thèses curieuses et des paradoxes savants. »

Douze livraisons, formant près d'un volume, étaient alors en vente.

Il est vrai que le 11 août 1844, lorsque M. Michiels avait déjà commencé son ouvrage, le même recueil annonçait au monde littéraire la nouvelle suivante :

« M. Arsène Houssaye aime beaucoup la Hollande, la Hollande de Berghem et de Rembrandt ; il y *étudie à cette heure* pour son histoire *des peintres flamands et hollandais* que publiera l'*Artiste*. Il parlait d'abord de voir les musées après son histoire faite, mais, tout bien considéré, il a voulu voir avant d'écrire. »

Nous démontrerons tout-à-l'heure que malgré ses scrupules tardifs, M. Houssaye n'a rien vu, absolument rien.

Son voyage en Hollande parut l'avoir dégoûté d'une tâche qu'il sentait bien ne pouvoir pas remplir. Il tourna donc ses projets du côté de la France. L'*Artiste* des 13, 20 et 27 octobre 1844, annonça une *Histoire de la peinture française depuis le douzième siècle jusqu'à nos jours,* dont s'occupait cet illustre savant. Le 27 octobre, le 3 et le 17 novembre, il publia effectivement dans son recueil un travail sur la peinture française au dix-huitième siècle. Puis le désir d'exploiter les artistes des Pays-Bas lui revint, et le 8 décembre, il commença le récit de son voyage en Hollande, auquel il joignit l'avertissement que nous transcrivons :

« Ces simples lettres de voyage, où le *poète* laisse aller sa plume *comme* son cœur, peuvent être considérées *comme* une préface de l'ouvrage qu'il nous a promis : l'*Histoire des peintres hollandais.* »

On le voit, les peintres flamands ne sont plus en cause. Après avoir longtemps balancé, M. Houssaye se décide, mais il se décide pour une partie seulement du sujet que traitait alors M. Michiels. Il ne pense point encore à usurper son titre, ni même peut-être à profiter de ses aperçus et de ses re-

cherches. Il a l'imagination pleine de ce qu'il dit avoir vu et il débute de la sorte :

« Je vous ai promis, Madame, d'*être* un voyageur naïf, je veux tenir ma parole. *Être* bête *est* une qualité de plus en plus rare. Autrefois on *était* bête, aujourd'hui on n'*est* que sot. Je ne parle pas de ceux qui *sont* spirituels. Je *suis* un homme d'esprit ; c'*est* là, vous le savez, mon plus grand tort. Aimez-moi toujours comme je *suis*. Qui n'a pas ses défauts ? Aujourd'hui donc je veux *être* bête, s'il *est* possible. Je commence bien. »

Sans doute, M. Houssaye commence bien, mais la suite vaut mieux encore. Lisez plutôt :

« A Crespy, la diligence a roué un chat, un pauvre petit chat blanc, d'un joli ton. Il dormait sur le pavé, attiré sans doute par le soleil. Ce meurtre m'a ému d'autant plus que l'évènement eut lieu pendant que le postillon me donnait du feu pour allumer mon second cigare, ne me grondez pas, un par relais ! »

Nous ferons comme l'aimable personne à laquelle s'adressent ces ingénieux détails et nous ne gronderons pas M. Houssaye pour si peu de choses. Mais nous le gronderons beaucoup d'avoir écrit des phrases comme les suivantes :

« Les Hollandais, qui vont les pieds dans l'eau, sont obligés d'attendre qu'il pleuve pour boire un coup, ce qui explique décidément leur goût décidé pour les voyages. On a écrit de gros livres pour savoir l'origine de leurs perpétuelles migrations. La vraie cause est là. Quand les Hollandais ont soif, ils vont..... boire. »

Voilà quelles remarques fines et spirituelles M. le directeur de l'*Artiste* faisait en Hollande et par quelles études il se préparait à lutter contre M. Alfred Michiels ! Sa seule excuse serait dans sa manière de voyager. « Ce n'est pas, dit-il, en passant comme la vapeur dans un pays, que j'y puis découvrir ce que les anciens appelaient l'âme du foyer. » Mais quand on se croit un grand homme, quand on veut découvrir une

âme, on devrait avoir plus de respect pour son propre génie et pour le public; on ne devrait pas courir si lestement.

Après une série d'articles sur ce mémorable voyage, cinq mois s'écoulent sans que l'on entende parler de l'*Histoire des peintres hollandais*. Cependant M. Michiels poursuivait sa publication : il avait terminé son premier volume et commencé le deuxième. La moitié de celui-ci était imprimée, lorsque le 8 juin 1845, M. Houssaye donna dans l'*Artiste* un travail sur les Van Eyck. Il prétend que cet article était écrit depuis un an : c'est là une simple affirmation, dénuée de preuves, qui n'a pas la moindre valeur dans un débat public. On a vu que l'auteur était occupé de tout autre chose un an auparavant. Outre les morceaux que nous avons cités, il en publiait d'une nature assez singulière : il découpait un livre avec des ciseaux dans les mémoires du dix-huitième siècle. Nous nous en tiendrons donc aux faits, et les faits témoignent ici contre le rédacteur en chef de l'*Artiste*. Tout le commencement de son article est pris dans l'ouvrage de M. Michiels, livraison du mois d'octobre 1844. Nous mettons les textes sur deux colonnes pour que la comparaison en soit plus facile.

Histoire de la peinture flamande et hollandaise, par M. Alfred Michiels, livraison du 1er octobre 1844.	**Les Van Eyck, article de M. Houssaye; publié dans l'*Artiste*, le 8 juin 1845.**
Dans la peinture néerlandaise, on aperçoit au premier coup-d'œil trois âges bien distincts : l'époque des vitraux, des manuscrits religieux, des fresques saintes, de Van Eyck et de Hemling, forme évidemment une période sacerdotale Les églises, les monastères, les châsses, les livres d'heures oc-	L'art flamand et hollandais forme trois âges bien distincts : l'âge religieux, qui ouvre l'histoire sous les Van Eyck et finit avec Michel Coxic (*sic*), un siècle après[1] : c'est l'époque des vitraux, des fresques, des prie-Dieu sculptés, des Heures imagées, des manuscrits à découpures.

[1] M. Houssaye ignore que Michel Van Coxie est mort en 1592, plus de deux cents ans après la naissance de Hubert et de Jean Van Eyck.

cupaient seuls le mérite. Cette ère importante finit avec le quinzième siècle. En quittant Bruges pour Anvers, la peinture prend une nouvelle forme : elle commence son âge héroïque ou chevaleresque. Le goût de cette école l'entraîne vers l'aristocratie bien plutôt que vers le clergé : Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Jordaens, vivent dans l'intimité de la noblesse : ils ne décorent pas seulement les châteaux des seigneurs, ils en possèdent eux-mêmes.

Les peintres hollandais forment le troisième âge et complètent le cycle. Dans cette école, les sujets pieux, les actions, le mouvement et les figures héroïques sont abandonnés. La vie de famille, les types ordinaires , l'intérieur des maisons, les soins de chaque jour composent la seule matière qu'elle exploite. Elle a pour guides et pour patrons les génies du foyer domestique. Elle aime la nature, la féconde et paisible nature, comme un vieillard désenchanté aime la promenade dans un riant jardin, etc.

L'âge héroïque va poindre à Anvers, au moment où l'âge religieux est à son déclin : la noblesse prend dans la peinture la place du clergé ; le palais l'emporte sur l'église ; tous les peintres de cette seconde période sont nobles, anoblis, ou vivent noblement en grands seigneurs, avec des laquais et des équipages ; ainsi Rubens, Van Dick, (*sic*) de Crayer, Breughel, Teniers.

Après l'âge héroïque, la peinture remonte vers le nord, où elle enfante Rembrandt, Ruysdael, Potter ; la noblesse et la religion ne sont plus rien dans leurs œuvres, c'est la nature cette fois qui règne dans toute sa force, son éclat et sa beauté. De l'église au palais, il n'y avait qu'un pas ; maintenant du palais à la maison, il n'y a qu'un seuil à franchir. Le génie du foyer et des mœurs patriarcales vient à la rencontre [1], etc.

Ces deux citations mises en regard montrent le système de maraudage suivi par le compilateur. Il change quelques expressions, ajoute ou retranche quelques mots et se dit : personne ne découvrira la ruse. Mais il compte un peu trop sur la bonhomie et l'aveuglement du public. Dans les phrases qu'on vient de lire, la soustraction est d'autant plus grave

[1] Pages 46 et 47, de l'édition in-8°. — M. Houssaye revient sur cette idée, pages 51 et 52.

qu'elle concerne une idée générale et que le déprédateur ne se fait faute de la reproduire en temps et lieu. Elle domine tout son livre; elle y reparaît sans cesse, elle en forme la trame. Ainsi, lorsqu'il aborde Rubens, il nous dit :

« Avec Rubens, nous entrons en pleine période chevaleresque. Le génie qui jusque-là a vécu humble et caché, va prouver aux yeux de tous sa noblesse et sa fortune. » Et il continue pendant une page entière.

M. Houssaye ne prétendra pas qu'il s'est rencontré avec M. Michiels, attendu qu'un peu plus loin, lui empruntant un nouvel aperçu, il imprime son nom en caractères microscopiques dans une note, sans donner le titre de l'ouvrage [1]. Un remords lui est venu, mais si faible, si faible qu'il n'a pu le rendre honnête qu'à demi! Ce remords toutefois n'a pas été durable et, dans le livre, les traces en ont disparu. M. Houssaye offre bravement comme de lui ce qu'il avait d'abord reconnu être la propriété d'un autre.

Son article ne mentionnait pas la devise de Jean Van Eyck, cette devise flamande en lettres grecques, dont M. Michiels a le premier fait ressortir le sens, dont il a expliqué avant tout autre la grâce ingénue et caractéristique. Le chevalier de la Légion-d'Honneur n'en soupçonnait pas l'existence. Mais étant venu à la connaître et à la comprendre, grâce au livre fidèle qui lui tient lieu d'études, il résolut bravement de l'exploiter. Il la glissa donc dans son premier chapitre et l'étala sur sa première page. Nous pouvons, en conséquence, affirmer que M. Houssaye doit à M. Michiels jusqu'à la devise de sa compilation.

Le savant directeur fit attendre près de quatre mois un second article sur l'art néerlandais. Il ne parut que le 28 septembre 1845, sous ce titre : *Naissance de l'art en Hollande.* Si on veut rapprocher ce morceau du chapitre imprimé dans l'édition in-8°, on verra que celui-ci renferme

[1] Voyez *L'Artiste* du 8 juin 1845, au bas de la page 87.

un bon nombre de suppléments qui n'existeraient pas sans les recherches de M. Michiels, tout le début par exemple, puis des considérations historiques et des citations [1].

Enfin, le 7 décembre 1845, le directeur de l'*Artiste,* voyant que l'auteur des *Études sur l'Allemagne* prolongeait sa résidence à Bruxelles, bannit toute crainte. Sachant d'ailleurs qu'on ne pouvait le citer devant les tribunaux français, il ne garda plus aucune mesure et s'empara du titre de l'écrivain absent. Il mit dans son journal une première annonce : *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* [2]. Huit jours après, le second volume de M. Michiels était publié. Voilà pour le titre ; revenons à l'ouvrage.

Le 10 et le 11 janvier 1847, deux feuilles quotidiennes, les *Débats* et la *Presse,* contenaient un éloge emphatique de l'historien novice. Ces panégyriques, signés Jules Janin et Théophile Gautier, ont cela de curieux qu'ils sont rédigés

[1] Dans une lettre adressée au *Charivari,* M. Houssaye affirme que son « Introduction et toute la période des Van Eyck aux Breughel paraiss*ait* format « in-folio chez Hetzel, en novembre 1845, *ainsi que le témoigne le Journal de « la Librairie.* » Le critique improvisé ajoute que son *histoire tout entière était imprimée en novembre* 1846. A ces deux assertions fausses nous sommes contraints de répondre par le démenti le plus formel. D'après le *Journal de la Librairie,* que nous avons sous les yeux, la première livraison de M. Houssaye fut publiée le 17 janvier 1846, la dernière le 9 janvier 1847. Je m'étonne que l'on essaye de déguiser des faits notoires et aussi faciles à constater. Il est vrai que la première annonce se trouve suivie d'une note singulière : « L'ouvrage paraîtra en cent livraisons. Commencé en 1844, « il sera terminé en 1846. » Quelle naïve et plaisante remarque ! On nous annonce une première livraison, c'est-à-dire un ouvrage qui commence, puis on ajoute qu'il était commencé ! Sans doute aussi qu'il fut terminé bien avant de finir. Cela vaut mieux que certaine chanson, où le héros ne meurt qu'en perdant la vie : à ce compte il aurait perdu la vie longtemps après sa mort. Une logique si puissante montre que les deux lignes ont été écrites par M. Houssaye et communiquées à la rédaction. Jusqu'où ne s'étendent pas les intrigues de cet homme ! Il voulait se mettre en garde contre la réclamation faite en ce moment par M. Michiels. *Nimia præcautio dolus.* L'inquiétude même et les supercheries maladroites de M. Houssaye portent témoignage contre lui.

[2] Voyez pour preuve la collection de *L'Artiste.*

dans les mêmes termes, sans aucune variante, sans la moindre modification. Il est conséquemment indubitable que le directeur de l'*Artiste* les a remis tout faits aux spirituels critiques. Mais ces louanges étaient trop naïves et trop somptueuses, pour que notre homme les laissât emporter par le flot toujours mouvant de la presse quotidienne. Il a donc mis l'éloge sur le compte de M. Théophile Gautier seul, et en a formé un prospectus dont il inonde les boutiques. Or, ce prospectus annonce que M. Houssaye a découvert dans les tableaux des Pays-Bas un véritable panthéisme. Il répète effectivement cette idée une centaine de fois. Elle ne lui a pas demandé grand effort d'imagination. Il l'a tout simplement prise à M. Alfred Michiels. La livraison publiée par celui-ci au mois de septembre 1844, contient en effet une exposition du système de Spinosa, que l'auteur rapproche ensuite de la manière des artistes néerlandais. Voici un passage de ce chapitre :

« Il y a une sorte de panthéïsme, au point de vue esthétique, dans les toiles si nombreuses, si opulentes des artistes belges et hollandais. La nature seule les inspire dans le calme profond ou l'harmonieuse vigueur de l'unité. Point de trace qui révèle la lutte de deux principes, l'angoisse d'un combat intérieur, la divine et amère souffrance d'une aspiration toujours trompée, toujours renaissante. Le peintre s'identifie avec les objets, le monde s'empare de son âme; ils vivent d'une seule et même existence, où l'esprit et la matière sont confondus. Ce mélange, cet accord ont leur charme poétique. Il y a telle production devant laquelle on s'arrête plein d'un mystérieux sentiment, etc. »

Si l'on en croit les deux feuilletonistes, ou plutôt M. Houssaye, il a victorieusement prouvé que Rubens est un poète épique, frère d'Homère. C'est encore là un acte de pillage commis au préjudice du véritable historien de l'art néerlandais. M. Michiels avait dit de Jean Van Eyck :

« En lui nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas; un rayon divin tombe de sa lumineuse couronne sur le front

de tous ses héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, il l'a été pour la Néerlande; les peintres flamands lui durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. »

M. Houssaye a changé les noms, voilà tout : il a mis Rubens à la place de Jean Van Eyck; mais ce qui est vrai, quand on parle d'un génie primitif comme le dernier, cesse de l'être, si on lui substitue un peintre né, comme Rubens, dans une époque très savante. Toutefois ce qui est bon à prendre est bon à garder. M. Houssaye fit donc d'une pierre deux coups. M. Michiels avait dit en parlant du *Triomphe de l'Agneau Pascal :*

« Œuvre capitale des Van Eyck, il était par cela même le plus vaste morceau entrepris jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique de la peinture néerlandaise, une fertile création étudiée pendant près de deux siècles. »

M. Houssaye transforma ainsi ce passage :

« L'œuvre capitale des Van Eyck est cette épopée si naïve et si savante, si simple et si grandiose, où se sont inspirés tant d'artistes flamands et hollandais : *Le triomphe de l'Agneau Pascal.* »

Notez bien que cette phrase et un grand nombre d'autres ne se trouvent pas dans le chapitre, tel qu'il a été publié par l'*Artiste* au mois de juin 1845. M. Houssaye avait d'abord ménagé le texte de M. Michiels; mais il s'est dit : « Pourquoi tant d'égards? Il n'y a que les honteux qui perdent, ne nous gênons point, parbleu! » Et il ne s'est point gêné.

Lorsqu'il arrive à M. Michiels de traduire un auteur allemand, ou hollandais, ou latin, M. Houssaye, pour rendre sa tâche plus facile, copie mot à mot la traduction et ne mentionne pas le traducteur. M. Michiels, par exemple, discute une opinion de M. Michelet relative à Jean Van Eyck, et après avoir transcrit le passage du grand historien, il lui oppose une remarque de M. Waagen, concernant l'épithète

de *Wallon* que Facius donne au peintre. M. Houssaye, dans la nouvelle édition de son ouvrage, discute à son tour l'opinion de M. Michelet, qu'il ne connaissait pas, transcrit le passage dans le livre de M. Michiels et reproduit textuellement la version que donne ce dernier des phrases de M. Waagen.

Traduction de M. Michiels, publiée en 1845.	Copie de M. Houssaye, publiée en 1847.
Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule Belgique*. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules*.	Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la Gaule Belgique. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, ville des Gaules.

Or, il n'est pas plus permis de dérober une traduction qu'un texte original. Voyez dans nos colléges : cinquante élèves rendent chacun d'une manière différente le sens d'un même morceau. La forme nouvelle que reçoivent les idées d'un auteur en passant d'une langue dans une autre, appartient à celui qui la leur donne. C'est là une de ces vérités manifestes qui ne trouvent pas de contradicteurs. Mais on pourrait au besoin alléguer des sentences par lesquelles les tribunaux ont mis le plagiat d'une traduction sur la même ligne que les autres plagiats. Citons donc un nouveau trait de délicatesse.

M. Alfred Michiels, d'après Waagen.	M. Houssaye, d'après M. Alfred Michiels.
«L'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses. — Sa peinture est ferme et précise. — Il déguise ses coups	« L'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives ; la fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses. » Mais quelle fermeté et quelle précision ! D'ailleurs

de pinceau d'une manière tellement heureuse, qu'on ne prendrait pas ses figures pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. »	on n'y voit pas de travail pénible ; on dirait d'une création naturelle, tant les coups de pinceau sont bien déguisés.

Voilà qui devient de plus en plus curieux. Tout à l'heure c'était seulement sur la traduction que M. Houssaye faisait main basse. A présent il pille du même coup le traducteur et l'auteur original : il supprime brusquement les guillemets, modifie quelque peu les tournures et donne comme de son invention les idées de M. Waagen, mises en français par M. Michiels. Peste! quel homme habile! un seul tour d'adresse lui suffit pour dévaliser deux personnes [1]!

Mais ne croyez pas qu'il se contente de ce butin. Après les idées, après les traductions et les citations d'auteurs qu'il n'a jamais lus, dont il estropie les noms, en défigurant les titres de leurs ouvrages, il restait encore bien des choses à prendre. Pourquoi donc s'arrêter? Pourquoi ne pas aller jusqu'au fond du sac? M. Houssaye n'eut garde de ménager de la sorte le bien d'autrui ; il se serait cru volé!

Il se rua donc sur les faits qui avaient coûté à M. Michiels de pénibles recherches et qu'un long séjour dans les Pays-Bas lui avait seul permis de constater. C'est ainsi qu'il a pu décrire pour la première fois les miniatures antérieures aux Van Eyck et suivre les progrès de l'art depuis Charlemagne jusqu'au quinzième siècle. Personne n'avait fait l'histoire de ces curieux essais : quelques auteurs avaient seulement témoigné le désir de la voir entreprendre. Fouillant les diverses bibliothèques des Pays-Bas, et en parti-

[1] Nous pourrions multiplier les exemples, mais il faut nous borner. A la page 117 (tome Ier), M. Houssaye rapporte un jugement d'Albert Dürer sur un vieil artiste. Or, il ne traduit point les paroles allemandes de Dürer qu'il n'aurait pas comprises ; il copie la première phrase dans le livre de Descamps et la seconde dans celui de M. Michiels. A la page 191 de ce tome, on trouve un autre emprunt du même genre.

culier la bibliothèque de Bourgogne, qui renferme vingt mille manuscrits, M. Michiels a patiemment débrouillé ce chaos. Sur cent manuscrits, à peine en trouvait-il un qui portât des traces évidentes de son origine flamande ou hollandaise, et il fallait néanmoins être sévère pour ne pas confondre des productions venues de différents pays. Le lecteur devine combien de temps a dû être absorbé par cette enquête. Les résultats qu'elle a fournis demandaient surtout à être respectés : mais les entrepreneurs de littérature ne respectent rien. M. Houssaye a donc dérobé le travail sur l'origine de l'art néerlandais que contient le livre de M. Michiels ; il cite les mêmes manuscrits, les mêmes ébauches et jusqu'à un ancien tableau découvert dans la sacristie de l'église Saint-Sauveur par l'historien de la peinture flamande et hollandaise. Pour le nom de celui-ci, le compilateur l'a passé honnêtement sous silence. Il ose même écrire cette phrase, qui est une sorte de merveille : « Si on voulait à tout prix étudier les origines avant l'origine, il faudrait voyager dans les Pays-Bas, consulter les manuscrits, les chartes, les missels, etc. » Or, au moment où ces lignes tombent de sa plume, il vient de détrousser un homme, qui non-seulement a fait ces recherches et voyagé dans les Pays-Bas, mais y a vécu trois ans pour mieux accomplir son œuvre !

Après avoir débuté de la sorte on pense bien que M. Houssaye ne change pas de méthode. Ce que M. Michiels dit sur les Van Eyck et leurs disciples, sur Jérôme Bosch, Quinten Matsys, Van Orley, Coxie, Mabuse, Schoreel, Hemskerke, Lambert Lombard, Frans Floris, Martin de Vos, Karel van Mander, tout cela a été mis à contribution. La prudence même ne borne point les ravages de M. le directeur de l'*Artiste*. Voici une preuve de ces maladresses que commettent toujours les plus habiles fraudeurs. Il existe au musée d'Anvers un triptyque que personne n'avait jamais décrit et que l'on attribuait à Jean Van der Meire. En examinant ce tableau de près, M. Michiels aperçut quatre initiales disséminées sur la

peinture même. Les rapprochant du nom d'un peintre qui travailla pour Charles-le-Téméraire, sans que l'on connût du reste aucun ouvrage de sa main, le studieux auteur montra que ces lettres devaient former le monogramme de l'artiste. L'honneur d'avoir acquis ce fait à la science lui appartenait complétement. Eh ! bien, M. Houssaye n'a pas reculé devant un droit si manifeste ; il était près de la source et il a puisé.

Pour Quinten Matsys, M. Alfred Michiels s'est donné la peine de lire un vieil ouvrage flamand des plus bizarres, que jamais personne n'avait consulté. Il y trouva des faits précieux et auparavant inconnus. Le directeur de l'*Artiste* les répète, puis pour avoir l'air de ne pas les emprunter, il cite en note le titre de l'ouvrage, titre donné par M. Michiels, mais sous la plume du copiste, le nom de l'auteur perd son orthographe. M. Houssaye transcrit encore çà et là, dans le même but et avec la même exactitude, plusieurs citations flamandes et hollandaises, quoiqu'il ne sache pas un mot de flamand ni de hollandais, ainsi qu'il l'avoue lui-même, en nous racontant son fameux voyage [1]. Et puisque nous sommes sur ce chapitre, je relèverai une erreur plaisante. Voulant faire de la couleur locale en se servant de termes étrangers, le grand homme parle à cinq ou six reprises de la « place du lait », *melkplaats;* on nomme de la sorte, dans les Provinces-Unies, l'endroit du pâturage où l'on trait les vaches. Mais le rédacteur en chef écrit *melplaets* [2], ce qui veut dire : place de l'*arroche*. On me demandera peut-être maintenant ce que c'est qu'une arroche. C'est une herbe fade, émolliente et narcotique ; je pourrais ajouter qu'elle rappelle le style de notre *homme d'esprit*, mais le lecteur fera de lui-même cette comparaison.

[1] « On parle flamand autour de nous, ou hollandais, car je n'entends ni l'une ni l'autre langue. — L'hôte me fit en hollandais un superbe discours que je n'entendis pas. »

[2] Tome Ier, pages 194, 275, etc.

Au surplus, comme le remarque fort bien l'auteur des *Onze Maîtresses délaissées*, il ne peut avoir pris tout son livre dans celui de M. Michiels. Aussi ne revendiquons-nous pour l'auteur de l'*Histoire des idées littéraires en France* qu'une partie du premier volume. Seulement, ce que l'imitateur de Crébillon et de Paul de Kock ne lui emprunte pas, il l'emprunte à Descamps. Il abrège les notices déjà trop courtes du gauche historien, retourne ses phrases et à l'aide de quelques transpositions, de quelques inversions, il tâche de nous persuader qu'il sert au public du nouveau. *Belle comtesse, vos yeux me font mourir d'amour; d'amour mourir me font, belle comtesse, vos yeux.* Tel est le système littéraire adopté par le savant de fraîche date. Quelques exemples vont mettre ce fait hors de doute.

Descamps, t. Ier, pages 18 et 19.

La manière de Jérôme Bos est facile : tous ses ouvrages paraissent faits de rien. — Il peignait tout au premier coup, sans que ses tableaux aient jamais changé. — L'impression de ses panneaux était blanche, et il savait ménager des tons transparents qui ont rendu ses tableaux chauds de couleur. — C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers; à quels prix auraient-ils donc été s'il n'avait traité que des sujets riants?

Houssaye, t. Ier, pages 120 et 121.

La manière de Jérôme Bosch était trop facile; tous ses tableaux paraissent faits de rien et manquent d'étude. Il peignait tout au premier coup, cependant ses tableaux n'ont jamais changé. Sur l'impression de ses panneaux, qui était blanche, il savait ménager des tons transparents qui donnaient à son coloris un air vif et chaud. Descamps, tout en rendant justice à ce génie incomplet, s'écrie naïvement : « C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles; ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été s'il n'avait traité que des sujets riants[1]? » — On

[1] Dans son deuxième volume, M. Michiels avait déjà signalé cette comique réflexion.

Un de ses principaux ouvrages est une *Dispute entre un religieux et des hérétiques;* le religieux offre, pour dernière épreuve, de mettre de part et d'autre leurs livres au feu, et leur fait entendre que ceux qui ne seront point épargnés par les flammes seront jugés mauvais. Tous sont détruits, excepté le livre du religieux	a beaucoup vanté sa ***Dispute entre un religieux et des hérétiques;*** le religieux offre, pour dernière épreuve, de mettre de part et d'autre leurs livres au feu, disant que ceux qui ne seront pas épargnés par les flammes, seront jugés mauvais; or, les flammes dévorent tous les livres, excepté celui du religieux.

Le chapitre sur Lucas de Leyde est traité d'une manière aussi commode.

Descamps, pages 42, 43 et 44.	**Houssaye, pages 146, 147 et 148.**
Tous les genres de peinture lui étaient familiers, sur verre, en détrempe et à l'huile : le portrait et le paysage, il faisait tout également bien; mais il étonna les artistes, lorsqu'âgé de douze ans il peignit en détrempe l'histoire de saint Hubert pour monsieur *Lochorst*, qui lui donna pour récompense autant de pièces d'or qu'il comptait d'années. Il grava à quatorze ans un *Mahomet* ivre, qui égorge un religieux : cette estampe est datée de 1508. Il grava l'année suivante neuf sujets de la passion, en rond, bien composés; une Tentation de saint Antoine, où le démon, sous la figure d'une jolie femme, cherche à le séduire. Dans la même année, on vit paraître de lui une Conversion de saint Paul, conduit à Damas : — les ajustements de toutes ses figures sont extraordinaires ainsi que leurs coiffures. — A l'âge de seize ans, il	Tous les genres lui étaient familiers. Il peignait sur verre, en détrempe et à l'huile; il saisissait aussi bien le caractère et la précision d'une figure que les lignes *aériennes* d'un paysage. Il n'avait pas douze ans quand tous les peintres de Leyde vinrent presque solennellement le saluer sur la nouvelle qu'il avait peint — l'*Histoire de saint Hubert*, — pour un bourgeois de la ville, maître Lochorst, « qui lui donna autant de pièces d'or qu'il avait d'années. » A quatorze ans, il grava un ***Mahomet*** ivre, égorgeant un religieux : cette estampe est datée de 1508. Peu après, il grava en rond neuf des plus beaux sujets de la passion, qu'il composa avec une grande intelligence. On admira beaucoup sa *Tentation de saint Antoine :* le démon apparaît au saint sous la figure d'une belle femme. Il révéla son goût pour les ajustements

finit un *Ecce Homo*. On voit dans cet ouvrage une multitude de peuple; les attitudes en sont bien variées, les ajustements convenables et les draperies bien jetées. — Dans le même temps, il grava plusieurs planches représentant Adam et Ève chassés du paradis terrestre, un paysan et une paysanne auprès de trois vaches : ce morceau est fort recherché. « Aussi a-t-il surpassé Albert Dürer dans la composition; il avait plus que lui approfondi les règles de l'art. A peine la peinture pourrait-elle, par ses tons de couleur, faire plus valoir la perspective aérienne. Les peintres y ont puisé les principes de leur art. » Ce sont les termes de Vasari.

et les coiffures dans une *Conversion de saint Paul*. Il révéla son génie dans un *Ecce Homo*, où l'on distingue une multitude de figures : les attitudes sont d'une variété infinie, les ajustements ont beaucoup de style, les draperies sont admirablement jetées. Il faut citer encore un *Adam et Eve* chassés du paradis, mais surtout un paysan et une paysanne dans une prairie, auprès de trois vaches. — Selon Vasari : « Lucas de Leyde a surpassé Albert Dürer dans la composition; il avait plus que lui approfondi les règles de l'art. A peine la peinture pourrait-elle, par ses tons de couleur, faire plus valoir la perspective aérienne ; les peintres y ont puisé les plus sûrs principes »

Cette double citation prouve que M. Houssaye emprunte à Descamps, aussi bien qu'à M. Michiels, les traductions données par les deux auteurs. Il ne prend jamais la peine de chercher, de lire, d'interpréter un seul fragment. Pourquoi se rompre la tête, quand on a sous la main des travaux tout faits? Aussi, écoutez-le parler de Mabuse :

Descamps, p. 84.

Ce marquis, averti que Charles-Quint devait passer chez lui, n'épargna rien pour le bien recevoir. Il fit habiller ses officiers principaux en damas blanc. Mabuse était du nombre des derniers, et lorsque le tailleur vint pour prendre sa mesure, il lui demanda l'étoffe, sous prétexte d'imaginer un vête-

Houssaye, p. 178.

Charles-Quint devait passer chez son protecteur, qui voulut le recevoir dignement. Il donna des ordres pour que tous les officiers de sa maison fussent habillés en damas blanc. Quand le tailleur vint prendre la mesure du peintre, Mabuse lui demanda l'étoffe, disant qu'il voulait imaginer une coupe plus

ment singulier : il vendit cette étoffe pour boire, et lorsqu'il fallut paraître, il se fit faire une robe en papier blanc, qu'il peignit en beau damas. Lorsque la marche fut réglée, ils passèrent tous sous un balcon où était l'empereur avec sa cour. Mabuse passa à son tour entre un philosophe et un poète, aussi pensionnaires du marquis. La beauté du damas frappa tous les yeux.

noble. Dès qu'il eut l'étoffe, il la vendit pour boire, « et lorsqu'il fallut paraître, il se fit une robe de papier blanc qu'il peignit en beau damas. Quand la marche fut réglée, tous les officiers défilèrent sous un balcon où était l'empereur. Le peintre passa bravement entre un philosophe et un poète. La beauté du damas frappa tout le monde, Charles-Quint surtout. »

On voit que l'inquiétude saisit par moments notre chevalier de la Légion-d'Honneur. Il se réfugie alors sous la protection des guillemets, sans dire néanmoins quels livres il pille. Ce sont toujours les mêmes, comme vous savez. Il garantit de la sorte une cinquantaine de pages. Mais entre les phrases qu'abrite cet heureux signe d'imprimerie et les autres phrases, quelle est, dites-moi, la différence ? Donnons encore un spécimen. Il s'agit de l'artiste Lucas de Heere.

Descamps, t. I, p. 152.

Il naquit dans la ville de Gand en 1534. Son père, Jean de Heere, était le plus grand sculpteur de son temps ; sa mère, Anne Smyters, avait un talent pariteulier pour peindre en détrempe. *Van Mander* fait l'éloge d'un petit morceau dont cette femme est l'auteur : il représentait un moulin à vent avec ses voiles tendues : le meunier était chargé d'un sac en montant l'escalier. On voyait sur la terrasse du moulin un cheval attelé à une charrette, et

Houssaye, t. I, p. 218.

Il était né à Gand en 1534. Son père, Jean de Heere, était le plus grand sculpteur de son temps ; sa mère, Anne Smyters, peignait très agréablement en détrempe des tableaux imperceptibles. Selon Van Mander, « elle a représenté un moulin à vent avec ses voiles tendues, le meunier montait à l'escalier un sac de blé sur le dos ; sur la terrasse, un cheval était attelé à une charrette ; à l'opposite, on voyait passer des paysans. » Un grain de blé pouvait cou-

à l'opposite, le chemin où l'on voyait passer des paysans. Un grain de blé pouvait en couvrir la surface.

vrir la surface de ce tableau merveilleux.

Les deux morceaux qu'on vient de lire trahissent un manège sans cesse employé par le directeur de l'*Artiste.* Lorsque Descamps traduit un passage de Van Mander, en citant le nom de l'historien, M. Houssaye copie la traduction, puis feint d'avoir lu et traduit lui-même le texte original dont il ne comprendrait pas un mot. Cette ruse est employée au moins cent cinquante fois dans ses deux minces volumes de 320 pages, qui, réunis, formeraient à peine un volume ordinaire de science, ordinaire pour la grosseur, bien entendu, car, pour la science rien n'est plus extraordinaire que le livre dont nous nous occupons.

Les plus grands, les plus nobles artistes, ceux qu'un auteur digne de ce nom aime surtout à étudier, M. Houssaye ne les épargne point. Il les fait passer comme les autres sous les fourches caudines du plagiat, témoin Rubens.

Descamps, t. I. pages 299 et 300.

Quelques-uns disent et entre autres Sandrart, qu'Albert, archiduc d'Autriche, envoya le jeune Rubens à Vincent de Gonzague, duc de Mantoue. On raconte que Rubens, ayant un jour à peindre le combat de Turnus et d'Enée, et se croyant seul, récitait, pour échauffer son génie, un vers de Virgile : *Ille etiam patriis agmen ciet*, etc. Le duc, qui l'avait écouté, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue;

Houssaye, t. 2, pages 7, 8 et 9.

Selon Sandrart, Rubens n'alla en Italie que chargé d'une mission par l'archiduc d'Autriche pour le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Un jour qu'il représentait le combat de Turnus et d'Énée, il récitait à haute voix, pour animer son génie, ces vers de Virgile : *Ille etiam patriis agmen ciet*, etc .... Le duc, qui l'avait écouté, entra en riant et lui parla latin, croyant qu'il n'entendait pas cette langue. Mais quelle fut sa surprise, lorsque le peintre lui répondit

mais quelle fut sa surprise lorsque ce peintre lui répondit en termes dignes du temps de Cicéron! Il le nomma son envoyé à la cour de Philippe III, roi d'Espagne. La réputation de Rubens fit tant de bruit, que Jean, duc de Bragance (depuis roi de Portugal), protecteur des sciences et des arts, écrivit à un seigneur de Madrid, pour engager notre peintre à venir à Villaviciosa, où le duc faisait sa résidence. Rubens se mit en chemin avec un train si considérable que le duc, effrayé de la dépense qu'un tel hôte pouvait occasionner, dépêcha un gentilhomme au-devant de l'artiste, qui n'était plus qu'à une journée de sa cour, *pour le prier de remettre sa visite à un autre temps.* Ce compliment était accompagné d'une bourse de cinquante pistoles, pour dédommager Rubens de sa dépense et du temps qu'il avait perdu. Rubens répondit qu'il ne recevrait pas ce présent, qu'il n'était point venu pour peindre, mais pour s'amuser huit ou dix jours à Villaviciosa, et qu'il avait apporté avec lui mille pistoles pour les dépenser pendant son séjour.

en style digne du siècle de Cicéron ! — Il lui donna bientôt une mission pour Philippe III, roi d'Espagne. — Rubens fut si hautement renommé à Madrid, que le duc de Bragance qui allait devenir roi de Portugal (et méritait déjà le surnom de protecteur des sciences et des arts), écrivant à un seigneur de la cour, le supplia d'amener avec lui l'ambassadeur du duc de Mantoue à Villaviciosa, où le duc faisait sa résidence. Rubens — prit la route de Villaviciosa avec un train considérable. « Le duc de Bragance, dit Descamps, effrayé de la dépense qu'un tel hôte pourrait occasionner, dépêcha un gentilhomme au-devant de l'artiste, qui n'était plus qu'à une journée de sa cour, pour le prier de remettre sa visite à un autre temps. [1] » Ce compliment était accompagné d'une bourse de cinquante pistoles, pour dédommager Rubens de sa dépense et des heures qu'il avait perdues. Rubens répondit qu'il ne recevrait pas ce présent et qu'il visiterait le duc de Bragance. « Je ne suis point venu peindre, mais pour m'amuser pendant une semaine à Villaviciosa. Que voulez-vous que je fasse de cinquante pistoles ! J'en ai *rapporté* mille pour les dépenser pendant mon séjour. »

Si en comparant le texte original et le texte falsifié, le lecteur se disait que les mêmes choses doivent s'exprimer à peu près dans les mêmes termes, nous lui donnerions le conseil

[1] L'entrepreneur de littérature ferme les guillemets et continue à copier.

d'ouvrir l'histoire de M. Michiels et de lui faire subir cette épreuve. Les documents ayant été maniés, les tableaux ayant été vus par lui, tout ayant passé à travers son intelligence, y a pris une forme nouvelle. La composition, le style, les expressions, les jugements diffèrent; les renseignements sont beaucoup plus nombreux, plus détaillés. L'écrivain réfute les anciennes erreurs, comble les lacunes et répare les omissions. Il nous donne, autant que possible, un livre neuf d'un bout à l'autre. Descamps n'y figure que de loin en loin, pour répondre de ses étourderies. Prenez au contraire l'ouvrage de M. Houssaye. L'auteur, comme nous l'avons dit, se borne à écourter *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Ce qu'il nous offre, ce sont toujours des rognures. Il coupe, il tond, mais il n'ajoute pas. Il donne moins, sans donner autre chose. Il ne conserve dans leur intégrité que les passages faux et ridicules. Ainsi, à propos de Hemling, Descamps affirme d'un air grave que tous ses tableaux sont à la colle (il fallait dire à la gomme, la colle n'ayant jamais servi que pour les *impressions*). M. Houssaye reproduit imperturbablement cette vieille sentence. Or, tous les ouvrages de Hemling, sans aucune exception connue, sont à l'huile. Ils ont le même aspect, les mêmes tons de couleur, le même grain et le même lustre que ceux des Van Eyck et de leurs disciples, que les autres tableaux du quinzième et du seizième siècles. Pour soutenir qu'ils sont peints à la gomme, il faudrait déclarer ceux-ci exécutés par le même moyen, opinion tellement absurde, que le directeur de l'*Artiste*, malgré tout son aplomb, n'eût point osé l'émettre. N'ayant du reste que des idées de seconde main et des avis d'occasion, il ne pouvait y songer.

Descamps rapporte une historiette, d'après laquelle les chanoines de Courtray, ayant demandé un tableau à Van Dyck pour le grand autel de leur église, et le peintre étant venu lui-même le faire placer, auraient méconnu entièrement la beauté de cet admirable morceau.

Descamps, tome 2, page 14 et 15.

Quelle fut la surprise de Van Dyck, quand on vit le chapitre entier regarder et l'ouvrage et l'auteur avec mépris : on le traita de misérable barbouilleur. On lui dit que le Christ avait l'air d'un portefaix, que les autres figures ressemblaient à des masques. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques, qui crurent le consoler en lui conseillant d'emporter son tableau, en l'assurant que tout ne serait pas perdu et que la toile pourrait être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta point, il plaça son tableau et le lendemain il fut de porte en porte prier ces messieurs de revenir; il n'eut d'eux que de nouvelles injures. Il fut payé, mais de si mauvaise grâce que toute sa vie il n'a cessé d'en être indigné. Quelques amateurs, passant par Courtray, virent ce tableau avec admiration et le publièrent bientôt : on y vint en foule. L'aventure fut connue et ne tourna pas à l'honneur des chanoines. On les traita d'ignorants (épithète trop modérée). Ils ne purent refuser une espèce de réparation : ils convoquèrent un chapitre, dans lequel il fut arrêté que le tableau était beau. Ils ajoutèrent qu'il fallait lui écrire et lui commander deux autres tableaux pour différents autels. Van Dyck leur répondit sèchement qu'ils avaient assez de barbouilleurs dans Courtray et aux environs; que pour lui, il avait pris la résolution de ne peindre désor-

Houssaye, tome 2, pages 51 et 52.

Quelle ne fut pas sa surprise, quand il vit le chapitre tout entier regarder le tableau et le peintre avec mépris : Quel barbouillage! quel barbouilleur! Il résulta de toute leur éloquence que le *Christ en croix* n'était qu'une ignoble mascarade. Van Dyck resta seul avec un menuisier et quelques sacristains; ces hommes crurent le consoler, en lui conseillant d'emporter son tableau et en l'assurant que tout ne serait pas perdu, que sa toile pourrait être employée à faire des paravents. Van Dyck — ne se rebuta point; il ordonna fièrement au menuisier de placer son tableau. Le lendemain il retourna chez les chanoines — Ils le payèrent pour éviter le scandale, mais ce fut avec tant de mauvaise grâce que l'artiste en fut profondément indigné. Cependant quelques connaisseurs, passant par Courtray, dirent que le Christ en croix était un chef-d'œuvre. On vint en foule l'admirer : alors Van Dyck publia l'aventure. On traita d'ignorants les chanoines « épithète trop mo« dérée, » dit le naïf Descamps entre parenthèse (*sic*). Les chanoines convoquèrent un chapitre, dans le dessein de réparer leur tort. Séance tenante, ils écrivirent à Van Dyck pour le prier de leur peindre d'autres tableaux. Van Dyck leur répondit : « Vous avez assez de bar« bouilleurs dans Courtray et aux « environs; pour moi, j'ai pris « la résolution de ne jamais pein-

mais que pour des hommes et non pour des ânes. On prétend que ce dernier mot formalisa un peu le chapitre.	« que pour des hommes et non « pour des ânes. » On prétend, ajoute le naïf Descamps, que ce dernier mot « formalisa un « peu le chapitre. »

Nous avions bien raison de le dire : M. Houssaye n'offre au lecteur que des miettes et des rogatons balayés dans les pages du *naïf* Descamps. Quelle que fût l'ingénuité du pauvre homme, il ne se serait sans doute pas laissé mettre en pièces, sans protester d'une manière énergique, comme l'a fait l'auteur des *Souvenirs d'Angleterre*. Mais en voici bien d'une autre! L'anecdote est fausse, complètement fausse : on possède une lettre autographe du peintre qui la range au nombre des fables et des commérages. Cette lettre prouve qu'il n'a jamais été en relation directe avec les chanoines; qu'un nommé Van Woonsel servit d'intermédiaire entre eux et lui; que son tableau, peint à Anvers, a été tout simplement expédié à Courtray, sans que l'auteur y mît le pied. Elle est adressée à un des chanoines, sa révérence Monsieur Braye; Van Dyck le remercie de la somme qu'il lui a envoyée et des excellentes petites gauffres que les bons pères y avaient jointes. Ce billet curieux a déjà été imprimé trois fois : la première dans le *Messager historique des Arts et des Sciences*, la seconde dans les *Annales de l'Académie archéologique d'Anvers*, la troisième dans les *Mémoires et documents inédits sur Antoine Van Dyck*, publiés en Angleterre par Carpenter, et traduits en Belgique par M. Hymans. Mais qu'importe à M. Houssaye? Au-delà des trois volumes de M. Michiels et du livre de Descamps, il n'existe plus rien pour lui. Cherchez ensuite à vous instruire en le prenant pour guide!

Descamps inscrit sur ses marges des dates approximatives, qui désignent tantôt l'époque vers laquelle est né le peintre, tantôt l'époque vers laquelle il florissait. Le directeur de l'*Artiste* copie ces nombres, mais sans se préoccuper de l'intention qui les a fait écrire. On devine combien il doit

en résulter de divertissantes méprises. Nous ne citerons qu'un exemple ; on ignore dans quelle année le peintre Jean de Maubeuge a vu le jour. On sait seulement qu'il exécuta, en 1495, le portrait des enfants de Henri VII : ce tableau de famille orne encore le palais de Hampton-Court. Cela n'empêche pas M. Houssaye de donner à l'auteur un extrait de naissance portant le millésime de 1499. En sorte qu'il aurait fait son premier ouvrage quatre années avant de venir au monde.

Je dois reconnaître cependant qu'à la page 280 (t. 1er), j'ai découvert, non sans une extrême surprise, une date que l'on ne trouve ni dans le livre de M. Michiels, ni dans l'ouvrage de Descamps. Cette exception, je l'avoue, m'a fort embarrassé. « Où diable, me demandai-je, notre historien en sous-ordre a-t-il glané ce détail? » Ouvrant alors la *Biographie universelle de Michaud,* je sus à quoi m'en tenir. Elle indique effectivement l'année 1570, comme celle où mourut Breughel-le-Vieux, surnommé Breughel-des-Paysans. M. Houssaye n'a pas manqué de transcrire le chiffre. Mais Descamps, d'une autre part, nous enseigne que le second fils de l'artiste, Breughel-de-Velours, naquit *environ l'an* 1589. Ce peintre phénoménal vint donc au monde dix-neuf ans après la mort de son père! La loi déclare illégitimes des enfants aussi tardifs. Mais comme Jean de Maubeuge avait exécuté une peinture quatre ans avant sa naissance, on peut admettre que ces deux faits extraordinaires dans un sens opposé se servent mutuellement de compensation.

Suivre un auteur pas à pas, c'est peu glorieux, et ce métier d'écrivain public fatiguait de temps en temps notre chevalier de la Légion-d'Honneur. Et puis sa vanité souffrait : jouer constamment le rôle d'un expéditionnaire! cela porte une vive atteinte aux boursouflures de l'orgueil. Comme il est bien plus agréable de se pavaner, de faire croire que l'on sait quelque chose! Le directeur de l'*Artiste* quitte donc par moments son bourrelet et ses lisières, puis

essaye de marcher tout seul ; mais hélas ! ses chutes deviennent bien autrement graves ; il est puni dès les premiers pas de son ingratitude envers son père nourricier.

Pour ne point nous égarer au milieu de ce chaos d'erreurs et d'artifices, nous suivrons l'ordre des pages ; mais comme jamais rien de semblable à ce livre n'a été imprimé en France, comme on pourrait penser que nous nous divertissons de bouffonneries créées à plaisir, nous prions instamment le lecteur de ne pas nous croire sur parole ; qu'il aille lui-même aux sources. Tout ce que nous avons révélé jusqu'ici, tout ce que nous allons révéler encore est de la plus austère exactitude. Nous n'écrivons point une diatribe où le sarcasme tient lieu de vérité. Aussi pour nous contredire, il faudra employer le mensonge, arme dangereuse en certains cas, mais qui serait ici purement méprisable, car il s'agit d'actes publics, de volumes datés et enregistrés, de sorte que nous briserions l'imposture dans les mains maladroites qui voudraient s'en servir.

Et d'abord, M. Houssaye nous annonce qu'il a beaucoup voyagé, puis beaucoup lu. Or, dans le cours de ses voyages, il a eu le plaisir d'admirer à l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles quatre tableaux magnifiques, peints par Rogier Van der Weyden : « Ils sont, dit-il, d'un effet saisissant ; celui qui frappe le plus vivement représente un vieillard au lit de mort : il embrasse son fils convaincu d'un crime, mais en même temps il l'égorge pour le punir lui-même. Sa tête est terrible et majestueuse, c'est le caractère de la douleur humaine et de la vengeance céleste ! [1] » Nous sommes ravis de l'émotion et de la joie que ces peintures ont causées au nouveau Sindbad. Mais nous nous permettrons de lui faire observer qu'elle nous surprend quelque peu, attendu que ces ouvrages n'existent plus depuis cent cinquante ans. Ils ont péri, selon toute apparence, dans l'incendie de l'Hôtel-

[1] Tome Ier, page 105.

de-Ville, lorsque les troupes de Louis XIV bombardèrent Bruxelles en 1695.

Voulant se donner l'air d'avoir lu un livre qu'il n'a jamais eu entre les mains, M. Houssaye en indique le titre de cette façon : *De omniâ scientiâ picturœ artis*. Il latinise ainsi de sa propre autorité l'adjectif *omnius, omnia, omnium,* que n'ont jamais connu les Romains [1].

Selon le directeur de l'*Artiste,* il y aurait à l'Académie de Bruges une *Adoration des Mages*, très assombrie, exécutée par Hubert Van Eyck. Or, le monument ne renferme aucune production du vieux peintre, ni claire, ni sombre.

A la page 115, où il est question d'Albert Van Ouwater, on lit cette phrase : « Hemskerck rapporte qu'il a souvent été voir et admirer ce tableau avec son fils, qui fut son élève, sans pouvoir apaiser son admiration. » Voici comment elle est tournée dans Descamps : « Hemskerck a souvent été voir et admirer ce tableau avec son fils, son élève, sans pouvoir s'en rassasier. » M. Houssaye, pour faire le savant, cite le peintre lui-même comme autorité, au lieu de mentionner l'historien qu'il dépouille. Un artiste, qui n'a pas laissé une ligne, se trouve de la sorte métamorphosé en écrivain!

Albert Van Ouwater eut un élève, Gérard de Saint-Jean ; il fut ainsi nommé, nous disent Van Mander et son interprète Descamps, parce qu'il habitait un monastère des chevaliers hospitaliers ou chevaliers de Saint-Jean, à Harlem, *sans avoir été de cet ordre*. M. Houssaye copie mal le passage et fait naître Gérard dans le cloître même, édifice d'où les règlements de l'ordre bannissaient toutes les femmes. Il suppose aux religieux guerriers une puissance prolifique d'une nouvelle espèce.

Jérôme Bosch, mort en 1518, forma aussi un élève qui mourut quarante-deux ans plus tard, en 1560. Mais Descamps ignorait ces dates, trouvées de nos jours. Il a donc mis Jean Mandyn avant Jérôme Bosch, en remarquant tou-

[1] Tome Ier, page 77.

tefois qu'il a peint dans la manière de ce dernier. Mais M. Houssaye le voyant placé deux pages avant Jérôme, déclare résolument que celui-ci a été son imitateur, que Mandyn *a ouvert, pour ainsi dire, l'ère de la peinture bouffonne et grotesque.* Or, ce fut lui qui marcha sur les traces de Jérôme Bosch, comme l'historien hollandais nous l'apprend de la façon la plus nette dans la vie de Spranger. Mais le découpeur de livres n'y regarde pas de si près : il vous dira, au besoin, que Jordaens fut le maître de Rubens.

Le chapitre de Descamps, où il est parlé de Cornille Engelbrechtzen, contient les phrases que nous allons citer : « Le plus bel ouvrage de Cornille est un tableau à deux volets, destiné à enrichir l'épitaphe des seigneurs de Lockhorst. Il était, en 1604, à Utrecht, chez M. *Van den Bogaert,* gendre de M. Van Lokhorst. Le dedans représente l'*Agneau de l'Apocalypse;* une multitude de figures bien disposées, les physionomies nobles et gracieuses, et la manière délicate de son pinceau ont fait regarder ce tableau comme son chef-d'œuvre. » De ce passage, M. Houssaye tire le suivant : « L'ouvrage capital de Cornille Engelbrechtzen était un tableau à deux volets, destiné à la chapelle mortuaire des seigneurs de Lockhorst. Le panneau du fond représentait l'*Agneau de l'Apocalypse* au milieu d'une multitude de figures disposées avec intelligence et peintes avec un pinceau savant et délicat. » Puis il cite comme autorité au bas de la page, devinez qui? le gendre de M. Lockhorst, le sieur Van den Bogaert, qui possédait le tableau en 1604 [1]. Tel est le savoir, telle est la délicatesse du faiseur de romans; au lieu d'étudier les ouvrages qui existent, il invente des auteurs imaginaires et se moque du public.

La page suivante nous offre une méprise des plus curieuses. Descamps nous enseigne que Cornille Kunst fut surnommé le *cuisinier,* « parce qu'étant chargé d'une nombreuse famille, et étant peu occupé à la peinture pendant la guerre,

[1] Descamps, t. 1er, pages 41 et 42.

il fut obligé d'être alternativement peintre et cuisinier. » Il ajoute qu'il avait huit enfants, et un peu plus loin qu'il avait exécuté un tout petit tableau représentant la *femme adultère* [2]. M. Houssaye copie exactement le premier passage, mais il lit mal le second, et s'écrie d'une voix émue : « *Il avait huit enfants et une femme adultère!* » Il prend pour un être réel, pour la femme de l'artiste, un personnage créé par son pinceau !

A peine M. Houssaye vient-il de commettre cette bévue, qu'il tombe dans une autre erreur non moins plaisante. « Schoreel, nous dit-il, se servit des études de Jean Swart, qui peignait également bien l'histoire et le paysage. Des graveurs sur bois ont reproduit quelques-uns de ses tableaux. Schoreel, par ces gravures qu'on retrouve çà et là, a pu étudier le goût distingué de ce peintre. » Or, Karel Van Mander (tome I[er], page 154) dit, dans les termes les plus positifs, que Jean Swart fut l'élève de Schoreel. Il imita sa façon de composer, de traiter le paysage et les nus. Mais Descamps, avec sa légèreté habituelle, s'occupe de Jean Swart à la page 30 et de Schoreel à la page 50. Cela suffit pour que M. Houssaye change leurs rôles, transforme le disciple en maître et le maître en disciple !

Erasme fournit à M. Houssaye l'occasion d'étaler son savoir. Descamps avait rédigé cette phrase : « Voici ce que nous apprend Dirck Van Blayswyck, dans son introduction à la description de la ville de Delft. » Le directeur de l'*Artiste* soustrait le passage et nous émerveille de son érudition : « S'il faut en croire Dirck Van Blayswyck, » etc. ; puis il met en note : *Description de la ville de Delfts* (*sic*). Le lecteur reste donc persuadé que le profond historien connaît Dirck Van Blayswyck et la description de la ville de Delft. Il ne peut revenir de la surprise que lui causent de si patientes recherches. Quelques lignes plus bas, on trouve dans Des-

[1] Houssaye, t. 1[er], pag. 123. — Descamps, pag. 23 et 24.

camps cette autre phrase : « Le mérite de ses tableaux est attesté par les artistes du temps. » M. Houssaye la copie : « Selon Lucas de Heere et Van Mander, le mérite des tableaux d'Erasme est attesté par les artistes de son temps. » Lucas de Heere et Van Mander sont ici de trop : M. Houssaye n'avait besoin que de citer Descamps ; mais ne faut-il pas mystifier le public et les journalistes, pour que les uns vous vantent et que l'autre vous achète !

Nous arrivons maintenant à Hemling. « Les Allemands, nous dit M. Houssaye, le font naître à Cologne, les Flamands lui assignent Dames (*sic*), aux environs de Bruges, pour pays natal. » Or, jamais personne n'a prétendu que Hemling fût né à Cologne. Le romancier de huitième ordre l'a confondu avec Rubens, méprise légère comme on voit.

Il nous assure que l'artiste était à peine âgé de trente-trois ans, lorsqu'il vint demander, en 1478, un refuge à l'hôpital Saint-Jean. Mais, d'une autre part, le plus ancien tableau de Hemling, où il avait retracé l'image d'Isabelle de Portugal, offrait la date de 1450. Le peintre n'aurait donc pas eu cinq ans lorsqu'il l'exécuta; pour faire le portrait d'une grande princesse, on l'eût trouvé un peu jeune. Mais M. Houssaye nous a raconté déjà tant de choses prodigieuses que rien ne nous étonne plus.

« Sans doute, reprend M. Houssaye, il vécut quelques années encore, cependant on n'a plus de date certaine après 1480, peut-être 1485. » Est-ce une chose bien sûre? Nous avons admiré, comme tout le monde, au musée d'Anvers, un diptyque de Hemling, portant le millésime de 1499, écrit d'une manière parfaitement nette. Quand nous disions que M. Houssaye n'a rien vu, absolument rien, étions-nous dans l'erreur?

Voici une autre preuve. Selon notre industriel littéraire, « l'artiste brugeois a laissé son portrait dans l'*Adoration des mages;* c'est un malade de l'hospice penché à une lu-

carne derrière le roi nègre ; on le reconnaît à sa robe. » Descamps avait dit : « A travers une fenêtre, on voit le portrait du peintre représenté avec la robe des malades. » On s'était beaucoup amusé de cette phrase, car dans le tableau mentionné, on n'aperçoit que la tête et même que la figure du personnage *portant la robe des malades*. M. Houssaye a encore insisté : il assure qu'on reconnaît le peintre à cette robe invisible et chimérique. Et il bafoue sans pitié l'honnête Descamps ! « Ce n'est, dit-il, qu'un maladroit et fidèle compilateur, prolixe et confus, qui juge au hasard. Son livre est à peine curieux comme document. » Traiter de la sorte un homme que l'on déshabille pour se couvrir ! c'est peu délicat.

Donnons une autre petite preuve, les preuves ne sauraient nuire dans une cause de ce genre. « Un temple en miniature, écrit M. Houssaye, renfermant autrefois les reliques de sainte Ursule, œuvre curieuse d'orfèvrerie, ciselée et peinte, attire surtout les admirateurs de Hemling. » Nous ferons d'abord observer que les reliques de sainte Ursule sont encore dans la châsse, et de plus que cette *œuvre curieuse d'orfèvrerie, ciselée et peinte*, est construite en bois. Et voyez le malheur de M. Houssaye ! Les comptes du menuisier qui l'a établie, pour parler comme les gens de sa profession, existent encore ; le livret de l'hôpital les mentionne, et M. Michiels les a cités. Nous commençons à croire que M. Houssaye a été véridique une fois dans sa vie, une seule ; qu'il a réellement beaucoup voyagé, beaucoup vu ; mais surtout il a bien profité de ses voyages !

« Selon Van Mander et Houbracken, nous annonce le fidèle historien, Hemling possédait peut-être son talent, mais n'était qu'un pauvre soldat et non un glorieux artiste, quand il alla frapper aux portes de l'hôpital. » M. Houssaye a encore voulu ici abuser le public. Ni Van Mander, ni Houbracken ne parlent du séjour de Hemling à l'hospice Saint-Jean ; le nom du peintre ne se trouve même pas dans le livre

du dernier. La mémoire du peuple et une simple tradition verbale sont les seuls garants de cette anecdote. *Et voilà justement comme on écrit l'histoire*, disait Voltaire.

M. Houssaye nous raconte les prétendues amours de Hemling et de la religieuse qui le soignait. C'est un conte doublement faux, d'abord parce qu'il n'est pas vrai et ensuite parce qu'il est invraisemblable. Des moines, qui suivaient la règle de saint Augustin depuis l'année 1397, habitaient le cloître et gardaient les malades du même sexe. L'artiste ne pouvait guère s'éprendre du compagnon barbu qu'on lui avait donné.

Changeons maintenant d'exercice, ou plutôt continuons le même exercice, mais changeons de monture. En parlant de l'excursion d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, M. Houssaye lui fait dire, sur l'autorité de Jules Janin : « Le dimanche après la Saint-Barthélemy, j'ai été conduit par MM. Antorff et Romains, à Malines. » Or, le mot *Antorff* désigne en allemand la ville d'Anvers ; le texte d'Albert Dürer signifie : « D'Anvers, je suis allé voir l'église de Saint-Rombaud à Malines. » M. Houssaye défigure le nom du monument, mais le sens de sa phrase est celui-ci : *La ville d'Anvers et la cathédrale de Saint-Rombaud m'ont conduit à Malines.* Ce sont là deux robustes compagnes de voyage assurément. M. Houssaye laisse bien loin derrière lui le singe qui prenait le Pirée pour un homme.

Mais qui ne se fatiguerait point à dresser un pareil procès-verbal, à indiquer tant d'erreurs sans exemple? Toutes celles que nous venons de mettre en lumière sont pressées, entassées dans 45 pages (depuis la page 105 du 1er volume jusqu'à la page 150). La lassitude et l'ennui nous saisissent ; la gaieté nous abandonne. Au lieu de suivre l'écrivain de ligne en ligne, nous allons choisir çà et là quelques énormités mieux venues que les autres, quelques-uns de ces traits où brille surtout son génie.

Dans son deuxième volume (page 275) M. Michiels cite

un passage latin sur Rogier Van der Weyden. *Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum.* Ce texte ayant d'abord été imprimé par Fiorillo, dans son Histoire des arts du dessin en Allemagne, l'auteur des *Souvenirs d'Angleterre* écrivit après la citation : *Fiorillo, 2e volume, page* 314. M. Houssaye copie la phrase latine, mais, pour première bévue, l'applique à Hemling, malgré la différence de son nom avec celui de Rogier. M. Michiels, supposant l'ouvrage de Fiorillo assez connu, s'était dispensé d'en transcrire le titre. Quoique M. Houssaye l'eût mentionné parmi les livres qu'il dit avoir lus, ce simple nom propre l'embarrassa beaucoup. « Fiorillo, c'est très bien, mais où Fiorillo a-t-il rapporté ce document? » Or, il s'agit d'un tableau envoyé en Espagne. « Ma foi, reprit le savant directeur, ce doit être dans une histoire de la peinture espagnole! » Et il mit bravement : FIORILLO, *Histoire de la peinture en Espagne.* Malheureusement ce livre n'existe pas, et le lecteur serait bien désappointé, s'il voulait y recourir. Comment trouvez-vous la facétie? (Houssaye, tome 1er, page 207).

Lorsqu'il parle de Lucas de Heere, Descamps imprime cette phrase : « On a perdu la *Vie des peintres flamands* qu'il avait écrite en vers. » M. Houssaye, avec la faiblesse d'attention qui accompagne toujours la faiblesse de l'intelligence, promène sur ces lignes un regard distrait. Il y voit mentionné un ouvrage historique et se figure qu'on le possède encore. Il le juge donc et blâme la manière dont l'auteur l'a exécuté. « Il est regrettable qu'avec un vif sentiment de l'art et un excellent esprit critique, *Lucas de Heere* n'ait point laissé un monument durable sur les peintres flamands de la première époque. Ses strophes, il faut bien le dire, sont plutôt une nomenclature qu'une histoire. » (Tome 1er, page 219.) Nous voilà donc bien renseignés touchant un livre perdu! un livre qui n'a jamais été imprimé! M. Houssaye ne s'en tient pas là; il veut que la bouffonnerie devienne plus réjouissante

encore, et s'acharnant dans son erreur, il cite de loin en loin Lucas de Heere au bas de ses pages, comme une respectable autorité.

Wenceslas Koeberger, peintre anversois, fixé à Naples, ayant fait don d'un tableau à l'Académie de sa ville natale, on admira beaucoup ce chef-d'œuvre. Mais un envieux coupa pendant la nuit deux belles têtes de femme, sans qu'on ait jamais pu découvrir l'auteur du dommage. La difficulté de le réparer força d'envoyer le panneau à l'artiste. M. Houssaye trouve ce détail dans le premier volume de Descamps et le reproduit. Mais il veut faire parade de science, et au lieu de mettre tout simplement : *on renvoya le tableau*, il met : « *Houbracken* renvoya le tableau à Koeberger. » Houbracken, l'artiste-écrivain, aurait sans doute pú rendre ce service au peintre. Je n'y vois qu'un obstacle ; c'est qu'il fit son entrée dans le monde cent dix ans après la naissance de Koeberger; celui-ci datait de l'année 1550 ou des années voisines; Houbracken reçut le jour en 1660. Pour un *homme d'esprit* comme M. Houssaye, l'invraisemblance est un peu forte.

Lorsque Descamps vient à narrer les amours de Van Dyck et d'une jeune paysanne brabançonne, il débute ainsi : « Van Dyck quitta Anvers et passa par Bruxelles, dans l'intention d'aller en Italie; mais le penchant qu'il avait à l'amour l'arrêta auprès d'une jeune paysanne du village de Saventhem, près de cette dernière ville. » M. Houssaye, qui a beaucoup voyagé..... dans le livre de Descamps, s'exprime à son tour comme on va voir: « Il s'arrêta à peine à Bruxelles; il quitta un matin la cité des archiducs, par un beau soleil de juillet. A peine eut-il fait deux lieues que, voyant un village, il y fit halte pour boire une pinte de bière. » Trompé par la phrase ambiguë de son auteur chéri, l'entrepreneur de littérature a pensé que le hameau de Saventhem se trouvait au midi de Bruxelles; il est au nord et Van Dyck a dû s'y arrêter avant d'atteindre la capitale du Brabant. Cela

ne constitue à la vérité qu'une différence de quatre lieues dans la situation de l'endroit, et pour un savant géographe, pour un habile explorateur comme notre marchand d'estampes, quatre lieues ne signifient absolument rien. Il s'en serait préoccupé s'il avait voulu voir le magnifique tableau conservé dans l'église; mais pourquoi l'aurait-il été voir? C'est bien assez de dire qu'il l'a vu.

Les distances du reste lui importent très peu; il ne s'en soucie pas le moins du monde. Le château de Perk, ou des Trois-Tours, qu'habitait David Teniers, dresse encore son élégante structure près d'Anvers, à une lieue et demie de cette ville; on l'aperçoit du chemin de fer, et il n'est pas en Belgique une personne qui ne le connaisse. Or, voici la description qu'il inspire à M. Houssaye. « Teniers se leva dès l'aube pour retourner à Bruxelles. La matinée était des plus fraîches et des plus gaies; un vent léger secouait la brume *au-dessus des prairies de Vilvorde.* Teniers s'appuya contre le tronc d'un saule pour regarder tour-à-tour l'étang et le château. » Vilvorde, que M. Houssaye croit près du château de Perk, est à six lieues de là, entre Malines et Bruxelles. De façon que Teniers respire en même temps l'air du matin dans deux pays fort éloignés l'un de l'autre, chose rare sans le moindre doute. Peut-être M. Houssaye nous dira-t-il que le peintre découvrait seulement les prairies de Vilvorde, dans un pays plat où l'on ne peut voir à un quart de lieue. Que l'historien en herbe aille donc au château des Trois-Tours reconnaître et mesurer lui-même toute l'étendue de sa science géographique.

Il n'est pas moins fort sur l'histoire naturelle. Dans son premier volume, page 233, un homme que des soldats vont pendre, se jette à leurs pieds et les supplie au nom de leur mère. Le pauvre diable tombe bien mal, car, nous dit M. Houssaye, *il y a des hommes qui n'ont jamais eu de mère.* Et ceux-là étaient du nombre! Je transcris la phrase mot à

mot, sans y changer une syllabe, mais j'avoue que je n'y comprends rien.

Ayant à parler de l'Angleterre, M. Houssaye emploie cette expression : « *Dans les Quatre Royaumes,* » (t. II, p. 12). Le lecteur s'arrête plein d'embarras. Tout le monde sait que la Grande-Bretagne se compose de trois royaumes, jadis séparés, maintenant réunis : ceux d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. M. Houssaye a entendu dire qu'il y en avait plusieurs, mais n'en connaît pas au juste le nombre, et il en met quatre au lieu de trois. Un royaume de plus ou de moins, la différence n'est pas grande. Il en aurait mis sept ou huit, tout comme il en aurait supprimé un, sans aucune hésitation. Il n'y tient pas, je vous jure, et l'on aurait tort de l'inquiéter à ce propos. Il vous répondrait, d'un air digne, que cela lui est parfaitement égal.

Le lecteur doit en avoir assez. Nous lui épargnons quelques centaines de bévues du même genre et nous les gardons pour nous en servir, dans le cas où le directeur de l'*Artiste* voudrait faire le récalcitrant : son livre ne contient pas trente pages que l'on puisse regarder comme siennes [1]. Et pourtant, il escamote sa tâche avec une assurance de bon goût. Vingt-trois paysagistes, au nombre desquels se trouvent Paul et Matthieu Bril, Asselyn, Both, Wynants, Everdingen, Hobbéma, Huysmans, Ommeganck et Waterloo, occupent dans son livre 10 pages et demie ! Je me trompe

[1] En un très petit nombre de cas, M. Houssaye perd de vue le texte de M. Michiels et celui de Descamps. Il met alors à profit un volume des *Belges illustres,* un article sur les Van Eyck, publié par M. Schœlcher dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, et la *Biographie universelle* de Michaud. Mais là encore il fait preuve d'une étonnante sagacité. Dans la vie de Karel Van Mander, qui accompagne l'édition du *Livre des peintres* faite en 1618, on rapporte que l'artiste, ayant été pris par une troupe de Malcontents, fut dépouillé, conduit sous un arbre et allait être pendu, lorsqu'un Italien le délivra. M. Houssaye affirme, d'après les *Belges illustres,* qu'on le pendit *en bonne forme* et nous décrit même ses grimaces. Il exagère encore la fâcheuse invention d'un auteur des Pays-Bas.

fort, ou l'on apprécie maintenant à leur juste valeur la science, la finesse, la rectitude, l'esprit et la véracité du grand homme. Mais on n'a point encore une assez haute opinion de sa délicatesse. Nous allons lui donner un nouveau lustre, en parlant des gravures jointes à l'histoire de la peinture flamande et hollandaise.

En 1777, un nommé Lebrun commença une *galerie des peintres flamands, hollandais et allemands.* Le texte et les planches ne furent terminés qu'en 1796 ; cinquante-cinq graveurs avaient été employés pour reproduire deux cent seize tableaux. La collection fut très bien accueillie du public, et se trouve non-seulement dans toutes les grandes bibliothèques, dans tous les cabinets d'amateurs, mais comme on tira un nombre d'épreuves fort considérable, celles du dernier choix ornent même les boutiques de troisième ordre et les étalages en plein vent. Les beaux exemplaires du recueil s'achètent, à l'heure qu'il est, cent francs : il est rare que le prix dépasse cette somme. Quoique usées, hors de service, les planches ne furent cependant pas détruites ; elles restèrent sans doute au fond d'un magasin, et le directeur de l'*Artiste* est parvenu à se les procurer. On peut être sûr qu'elles ne lui ont pas coûté cher. Dès qu'il en fut possesseur, il rêva au moyen de les exploiter. Le meilleur n'était-il pas de brocher un texte quelconque, de lui donner un titre spécieux, de faire un nouveau tirage sur les anciens cuivres, et, notez bien ceci, de vendre les gravures comme des productions récentes? On pouvait de la sorte réaliser des bénéfices énormes. Et si le gouvernement donnait dans le piège en même temps que le public, si on obtenait une forte souscription, ce serait un véritable coup de filet. L'entreprise n'était sans doute pas des plus honnêtes, mais les scrupules n'ont jamais enrichi personne. Le directeur de l'*Artiste* n'eut pas besoin de délibérer longtemps pour se résoudre à faire l'opération. Telle est la seule et véritable origine du prétentieux amalgame qu'il nomme une histoire. Il n'a pas puisé son inspi-

ration dans les chefs-d'œuvre de la peinture, dans l'amour du beau idéal, mais au fond d'un tiroir, dans de honteux calculs et de sordides espérances.

La plupart des cuivres toutefois se trouvaient si détériorés qu'il n'y avait pas moyen d'en faire usage. On les élimina donc et les autres, c'est-à-dire une centaine, furent retouchés tant bien que mal. Ils fournirent des épreuves grossières, très inférieures à celles de Lebrun, mais que l'on jugea trop bonnes encore pour le public français, pour une nation fine, spirituelle et railleuse, mais qui, par suite d'une légèreté sans égale, devient la proie de tous les industriels, la dupe de tous les spéculateurs, le jouet de tous les charlatans.

Restait à fixer le prix de l'œuvre. Un homme sincère eût averti les acheteurs. Il eût reconnu que les planches étaient anciennes, tout-à-fait secondaires. En compensation, il les eût vendues très bon marché. Elles valent à peu près quinze centimes pièce; si l'on avait donné le texte et les gravures pour une trentaine de francs, on aurait pu encore obtenir de très beaux résultats. Mais ce n'est pas ainsi que l'on procède de nos jours; ce n'est pas ainsi, du moins, que procède le rédacteur en chef de l'*Artiste*. Par un trait d'audace, qui prouve qu'à défaut de talent il possède l'esprit du commerce, il porta le prix de son unique volume à trois cents francs pour l'in-folio ordinaire, à cinq cents, pour l'in-folio grand-aigle. C'est le triple et le quintuple de ce que vaut le recueil entier de Lebrun, avec deux cent-seize gravures tirées sur des cuivres vierges; en sorte qu'une partie avariée de cette collection est vendue plus cher que la collection même, dans toute sa beauté! Allons, allons, digne fils de Jacob, prends une patente et hisse ton enseigne [1]!

[1] Deux de ces gravures, *la Danse des Nymphes*, d'après Gaspard de Crayer, et *l'Enlèvement de Déjanire*, d'après Rubens, l'une due au burin de Gaucher, l'autre à celui de Macret, se vendent séparément au bureau de l'*Artiste* vingt francs pièce, comme une planche nouvelle de Forster ou d'Aristide Louis. On les offre aux chalands et amateurs dans tous les numéros du journal.

Eh bien! qui le croirait? Il ne s'est pas trouvé en France un homme pour protester contre un manège si odieux, pour montrer à la fois l'ineptie du texte et la déloyauté de l'entreprise. Les journaux du gouvernement ont fait sonner toutes leurs trompettes; certains journaux de l'opposition, les plus hardis, ceux qui poursuivent sans relâche les scandales, trompés à leur tour par les protestations, par les manœuvres de l'auteur, ont épuisé le vocabulaire de l'éloge. Shakespeare, Corneille, Molière, Jean-Jacques, Schiller et Goethe eussent rougi de s'entendre ainsi vanter. La liste civile et le Ministre de l'Intérieur, M. le comte Duchâtel, ont souscrit pour cent exemplaires grand-aigle, pour cinquante mille francs[1]. Le ministre de l'instruction publique, M. le comte de Salvandy, a voulu attacher sur la poitrine de M. Houssaye la croix de la Légion-d'Honneur, et lui a en outre accordé une somme de trois mille deux cent quarante francs! Oui, le grand-maître de l'université, le chef de tous les doctes professeurs qui élèvent la jeunesse, le dispensateur de la science dans un royaume de trente-cinq millions d'hommes, s'est laissé prendre à des stratagèmes aussi coupables! Étonnez-vous ensuite de la démoralisation presque universelle, quand la fraude et le plagiat obtiennent des récompenses nationales!

Le dialogue à la suite duquel le Ministre de l'Intérieur a pris la résolution d'encourager d'une manière si brillante le grave historien, a dû être assez comique. M. Duchâtel parlait

[1] M. Houssaye a lui-même publié cette circonstance dans *l'Artiste*, le 20 décembre 1846. Comme il l'avait annoncé au bas de la page 101, il a fait disparaître l'annonce des exemplaires distribués dans Paris. Il avait peur, sans doute, de réveiller la conscience publique. Pour ne pas nous éloigner de notre sévère exactitude, nous devons remarquer qu'il ne désigne point le format choisi par le gouvernement. Il se pourrait que l'on eût pris l'in-folio ordinaire et que, de ce chef, M. Houssaye n'eût pas reçu plus de trente mille francs. Mais l'État n'a point pour habitude de souscrire à des éditions inférieures.

sans doute avec la meilleure foi du monde, pendant que son interlocuteur employait toutes les ressources de l'astuce.

— « Ainsi, vous avez fait de longues recherches et un travail consciencieux ?

— Ne m'en parlez point, monsieur le comte ; je pousse trop loin la probité littéraire ; je me fatigue, je m'exténue. J'en tomberai malade.

— Vous allez pouvoir prendre un peu de repos. Et vous avez de bons graveurs ?

— Des jeunes gens pleins d'espérance, qui seront plus tard l'honneur du pays. Je vous citerai seulement Le Bas, Daudet, Letellier, Guérin, Hubert, Colinet, Schultze, Duflos et Macret. Voyez les belles planches ! oh ! ce sont des artistes qui promettent beaucoup !

— Et vous aussi, Monsieur, vous promettez beaucoup ; je puis le dire sans complaisance. Vous irez loin, c'est moi qui vous l'assure, et vous avez fait là une belle entreprise.

— Je vous remercie, M. le Ministre, je vous remercie. Comme vous le dites, l'entreprise est belle ; mais elle me ruine. Tant d'artistes à payer ! et encore la plupart ont-ils besoin qu'on leur fasse des avances. Si l'on ne m'aide un peu...

— Le gouvernement vous aidera, comptez-y. Ce serait une mauvaise action que de vous abandonner. Pour ma part, je ferai tout ce qui dépendra de moi. Il faut encourager le talent, le travail, les hommes de conscience. Vous aurez bientôt de mes nouvelles »

Le plaisant de l'affaire, c'est que tous les graveurs *employés* par le critique prétendu sont morts depuis trente ou quarante ans [1] !

[1] Le malheur des ministres, et leur excuse, c'est qu'ils sont réellement surchargés d'affaires. Tout le monde ne sait pas quel travail pénible et soutenu exigent leurs brillantes fontions. Le temps leur manque, à la lettre. Si messieurs de Salvandy et Duchâtel avaient lu trois pages de M. Houssaye, ou l'avaient écouté dix minutes, ils n'auraient pu lui croire la moindre valeur. S'ils avaient jeté les yeux sur son recueil, ils auraient vu que l'année même

On pourrait croire que nous sommes au bout de l'aventure. Hélas! non. Pendant que nous écrivons ces lignes, M. de Salvandy se prépare à nommer M. Houssaye professeur d'esthétique et d'histoire de l'art au collége de France. Il demandera un crédit spécial pour rétribuer son panégyriste et son biographe. M. le Comte imite Auguste, Louis XIV et Léon X. Seulement il place bien mal son estime et ses dons. Il pense que cinquante-trois mille deux cent quarante francs, prélevés sur la bourse des contribuables dans une année désastreuse, ne sont pas une récompense suffisante pour un homme qui l'a insolemment mystifié. L'habile pipeur a dû sourire plus d'une fois, en quittant la rue de Grenelle.

Pauvre France! tu es tombée si bas dans l'opinion publique et l'on a conçu de toi un tel mépris, que l'on ne t'épargne aucun outrage! Il n'est pas de ruse qui semble trop vile, trop sotte pour te duper; il n'en est pas dont les intrigants n'espèrent le succès. La belle idée que donnera de toi un pareil professeur! la belle instruction qu'il communiquera à la jeunesse!

Nous avons fini notre tâche, mais nous ne prendrons point congé du lecteur sans lui mettre sous les yeux quelques fragments d'une réclamation adressée par M. Alfred Michiels au directeur de l'*Artiste*, et que celui-ci a refusé de publier. Il veut bien que son journal lui serve à lancer des accusations fausses, mais il ne veut pas que l'on y détruise ses calomnies.

« Dans une lettre qu'il suppose venue de Berlin, mais qu'il a écrite lui-même, comme la note judaïque portée au *Cor-*

où ils montraient tant de munificence, le 21 juin 1846, M. Guizot, leur confrère, avait été traité comme un inepte barbouilleur; ils n'auraient sans doute pas voulu accorder une prime à l'insulte, quels que fussent les éloges donnés au ministre-écrivain le 6 décembre, peu de jours avant la souscription. Mais un agioteur littéraire se fait recommander par de belles dames, par de grands personnages: l'homme d'état, occupé de choses plus importantes, se laisse circonvenir; il ouvre ensuite les yeux et regrette trop tard sa condescendance.

saire, M. Houssaye m'accuse d'avoir emprunté à un auteur d'outre-Rhin l'histoire de la peinture allemande, qui fait partie de mes *Études sur l'Allemagne*. Il ne dit mot de cette déclaration expresse que renferment l'édition de Paris, (tome II, pages 276 et 277) et l'édition de Bruxelles :

Au reste, cette histoire ne nous a pas coûté grand'peine. C'est des écrivains allemands que nous avons tiré presque tous les faits, et, dans la plupart des cas, nous avons traduit mot pour mot. Il est inutile de dire que Kugler, Fiorillo et Raczinski sont les auteurs dont nous avons mis le plus souvent les pages à contribution.

« Je le demande en conscience, peut-on s'effacer davantage? Peut-on montrer moins de prétentions? Peut-on s'exprimer avec plus de franchise et de loyauté? Il faut un aplomb merveilleux pour accuser de plagiat un homme qui parle de la sorte. Être plagiaire, c'est donner comme de soi ce qui appartient à autrui, c'est suivre la méthode mise en pratique par M. Houssaye.

. . . .

« Voilà deux fois qu'il évoque la mémoire de M. Planche et le souvenir d'une discussion depuis longtemps terminée. Cela ne peut que lui être fort honorable, vu le rôle qu'il a joué dans cette affaire. Le critique de la *Revue des Deux Mondes* passait en 1840 pour un si grand génie que pas une feuille n'osait insérer mes articles révélateurs. M. Houssaye vint alors m'offrir de les publier dans la France littéraire, où il écrivait lui-même. Il me servit d'*introducteur* et la guerre commença. Mais, tandis que pour soutenir des principes dans lesquels j'ai encore aujourd'hui la plus inébranlable confiance, j'excitais des haines profondes et vivaces, tandis que les Planche, les Sainte-Beuve, les Nisard, les Villemain se déchaînaient contre moi, trouvant d'ailleurs des séïdes intéressés, le héraut d'armes qui avait ouvert la lice, M. Houssaye, allant de l'une à l'autre tente, ne prenait soin

que d'exploiter les deux camps. Il épiait les paroles et les projets des rédacteurs de la *France littéraire*, et en instruisait fidèlement, promptement les directeurs et auteurs de la *Revue des Deux-Mondes*. Aux premiers, il disait : « Je suis des vôtres ; faisons ceci. » Aux seconds, il disait : « Je suis votre agent; voilà ce qu'ils vont faire. Mais, de grâce, imprimez-moi et payez-moi. » Donnant ainsi lieu de croire que l'on se disputait ses lamentables travaux, il obtenait par cette ruse et des services occultes la faveur de publier quelques notices dans la *Revue des Deux-Mondes*. Telles sont les nobles ressources auxquelles il doit la petite place qu'il occupe parmi les littérateurs de nos jours. »

JULES PERRIER.

Sceaux. — Imprimerie de E. Dépée.

SUITE DU LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE XIII.

Barthélemy Spranger.

Enthousiasme croissant pour la manière italienne.—Denis Calvaert se naturalise dans la Péninsule.—Naissance de Barthélemy Spranger à Anvers. –Il a pour premier maître Jean Mandyn.—Bizarres événements de sa jeunesse.—Le pape Pie V le nomme son peintre officiel. — Caractère de ses œuvres. — Il part pour l'Allemagne et devient l'ami de Rodolphe II.—Dernières circonstances de sa vie.

Une fois que l'homme est entré dans une route quelconque, il s'échauffe et s'anime peu à peu, comme ces voyageurs que la marche exalte. Tranquille d'abord et maître de lui-même, il cesse bientôt de se dominer. Son ardeur croissant de minute en minute, il va, il va toujours, il aspire à l'infini.

On serait tenté de croire que rien ne peut désormais ni suspendre sa course, ni changer sa direction. Mais les lois de sa nature physique et morale limitent son entraînement : il est de certaines bornes devant lesquelles l'esprit humain s'arrête, pour ainsi dire, malgré lui. La froideur prend alors la place de l'exaltation ; les dieux qu'on encensait la veille ne paraissent plus que des idoles, les principes pour lesquels on eût sacrifié son existence deviennent des sujets de raillerie. Le mouvement de l'histoire, comme celui de la mer, se fait par une suite d'ondulations et ne ressemble point au cours régulier, tranquille, silencieux des fleuves et des rivières.

Les artistes flamands avaient d'abord été à la découverte au delà des Alpes. Ils voulaient apprécier par eux-mêmes cet art déjà glorieux, que leur vantaient si fort les marchands italiens : puis, comme ils vivaient dans une époque pleine d'enthousiasme et de jeunesse, ils emportaient avec eux l'espoir de s'instruire et de se perfectionner. Mais ils n'avaient certes pas le projet de renier leur pays, d'abjurer leur goût national. Rome et Florence avaient mieux compris l'organisation du corps humain, mieux étudié ses mouvements que les écoles du nord ; elles en retraçaient les formes, les attitudes, avec plus de largeur, d'élégance et de sûreté. Un voyage au bord du Tibre et de l'Arno pouvait donc être utile à cet égard. L'admiration, par malheur, dégénéra bientôt

en un fol engouement. Les peintres néerlandais s'établirent dans la Péninsule qu'ils visitaient d'abord; ils prolongèrent insensiblement leur résidence et devinrent presque honteux de leur origine. Un certain nombre d'entr'eux oublièrent même tout-à-fait leur patrie, comme le célèbre Denis Calvaert.

Né à Anvers en 1545, il était âgé de vingt ans, lorsqu'il prit la route du sud. Pendant qu'il visitait Bologne, son intéressante conversation et ses talents de musicien charmèrent une illustre famille de l'endroit, les Bolognini. Ces riches protecteurs des arts lui offrirent la table et le logement pour le fixer près d'eux. Il put dès lors travailler sans inquiétude, laisser son génie grandir sans contrainte, comme un enfant heureux et libre. Son adresse se développa de jour en jour et son nom finit par être connu dans toute l'Italie. Quoiqu'il fût d'un caractère impétueux et rudoyât ses élèves, qui sortaient quelquefois ensanglantés de ses mains, la jeunesse se pressa aux portes de son atelier. Il forma entr'autres disciples l'Albane, Dominiquin et le Guide, frayant la route où s'avancèrent bientôt après les Carrache. A sa mort, survenue en 1619, une multitude de peintres distingués escortèrent sa dépouille; les poètes du lieu célébrèrent son mérite dans des stances funèbres. Il avait adopté complètement la manière italienne, de sorte que la Belgique peut revendiquer sa gloire, mais non lui

assigner une place parmi les artistes néerlandais. L'historien doit le traiter comme un enfant prodigue, qui n'est jamais revenu sous le toit paternel [1]. L'homme dont nous allons nous occuper se montra moins docile en face du génie méridional.

Dans une des rues commerçantes d'Anvers tenait boutique, au XVI[e] siècle, un brave et digne homme, appelé Joachim Spranger. Il ne manquait ni d'intelligence ni de savoir. Poussé par le désir de connaître le monde, il avait jadis abandonné la Flandre et visité maint pays, recueillant sur son passage les leçons de l'expérience. Rome le charma ; il y vécut plusieurs années près de son oncle paternel, qui s'y livrait au négoce. Pendant que Charles-Quint assiégeait Tunis, en 1535, cet oncle ayant fait des affaires sur les côtes de Barbarie, son neveu l'accompagna et eut ainsi l'occasion de voir sans péril ces plages inhospitalières. Dans la ville aux sept collines, il avait noué des relations avec les peintres flamands qui l'habitaient, avec Michel Coxie, par exemple, en sorte que les arts ne lui étaient pas tout à fait inconnus. Mais l'amour du pays natal vint lui rappeler la bière écumante, les grasses prairies d'Anvers et le miroir mouvant de l'Escaut. A

[1] Voyez un très-bon article de M. l'Abbé de Haerne sur Denis Calvaert, dans le *Messager des sciences historiques*, publié à Gand, année 1847. — M. Goethals en a aussi parlé dans le tome deuxième de ses *Lectures*.

son retour, il prit pour femme Anna Roeland, qui lui donna trois fils, et, depuis lors, il vivait tranquille au milieu de la cité pittoresque où les marchands affluaient de toutes les parties du monde.

Un chagrin troublait pourtant le repos qu'il goûtait près du foyer domestique. Le plus jeune de ses enfants, Barthélemy, né le 21 mars 1546, et alors âgé de douze ans, ne montrait aucune aptitude pour le commerce. Joachim voulait lui faire tenir ses livres, mais le gaillard couvrait de dessins toutes les marges. Quand son père venait examiner les comptes, au lieu d'une balance régulière et d'une addition sans faute, il apercevait un Suisse battant du tambour, un homme d'armes à cheval, un cerf en pleine course, une jeune personne effeuillant des marguerites. Le sang lui montait au visage, et il cherchait son polisson de fils pour lui tirer les oreilles. Mais les châtiments étaient superflus; le drôle n'en tenait compte; et lorsque, le lendemain, son père lui demandait le travail de sa journée, il n'avait à lui offrir que têtes grimaçantes, ours dressés par des bateleurs, vieilles femmes tournant leur rouet ou gamins se prenant aux cheveux. Le bonhomme perdit patience, et un jour il maltraita si fort le pauvre espiègle, que Barthélemy se sauva dans la rue; son père l'y poursuivit, le bâton levé; mais en sortant de sa boutique, il se heurta contre un de ses amis qui passait par là.

C'était le peintre Jean Mandyn, vénérable vieillard âgé de quatre-vingt-dix ans, auquel la régence faisait une pension pour des services autrefois rendus. Il était né à Harlem en 1468 [1], mais s'était fixé à Anvers. Les bouffonnes peintures où il imitait la manière de Jérôme Bosch avaient eu un grand succès parmi les joyeux citadins. Nos deux personnages s'arrêtèrent face à face, et l'artiste demanda au négociant d'où lui venait sa colère.

— D'un motif bien naturel, s'écria Joachim. Au lieu de supputer mes gains et mes pertes, ce niais ne barbouille-t-il pas mes registres de croquis intolérables? Venez, mon cher, venez voir; vous comprendrez mon exaspération.

Mandyn entra dans la boutique, et regarda les esquisses d'un œil impassible.

— Mon ami, lui dit-il, le mal n'est pas grand; mais puisque vous vous irritez à ce point, je ferai ce qui dépendra de moi pour vous tirer de peine. Je suis justement seul; envoyez moi votre garçon, il nettoiera mes pinceaux et me rendra quelques petits services.

Le lendemain matin, Barthélemy Spranger en-

[1] Et non pas 1568, comme Jacques de Jongh l'a mis en note dans l'édition de Van Mander, publiée par lui en 1764. Ce dernier biographe pense qu'il y a eu un autre artiste nommé Mandyn, wallon d'origine, qui habitait aussi Anvers, durant les années 1536, 1537 (t. Ier, p. 256).

trait chez lui ; mais le vieillard mourut au bout de dix-huit mois, en sorte que le jeune drôle revint dans la maison paternelle. C'était le commencement de ses longues aventures. Un ami de Joachim le plaça chez un autre artiste, chez ce François Mostert ou Mostaart, que nous avons vu recevoir les corrections de Patenier en goguette. Il décéda par malheur quinze jours après l'arrivée du gamin dans sa demeure. Il lui avait témoigné de l'intérêt et donné quelques leçons. Gilles Mostaart, frère du précédent, auquel Barthélemy devait cet emploi, vint encore à son aide ; il le fit agréer pour deux ans par un certain Cornélis Van Dalem, jeune homme riche, qui, avec la permission de sa famille, s'était donné le plaisir d'apprendre la peinture. Il fut charmé de l'adresse que Spranger avait acquise, et, au moment du départ, lui offrit de rester à son service encore deux autres années, ce qu'il accepta de grand cœur.

Il menait effectivement dans cette maison la vie la plus agréable et n'avait que trop de loisir. Van Dalem peignait rarement; il cultivait le paysage, et, lorsqu'il avait terminé un tableau, il s'adressait à Gilles Mostaart, à Beukelaer et à d'autres artistes pour les figures qu'il voulait y introduire. Il exigeait de Barthélemy une seule chose : que ses couleurs et son chevalet fussent en place, quand le désir de travailler lui prenait par hasard. Il lui demandait aussi quelquefois son aide ; mais, hors de

là, Spranger pouvait employer ses journées comme bon lui semblait. On pense bien que la paresse du gentilhomme exerçait quelque influence sur le serviteur.

Il ne perdait pas néanmoins tout son temps. La maison renfermait une de ces grandes bibliothèques auxquelles l'on attachait jadis tant de prix. Elles formaient comme un sanctuaire domestique; placées dans l'endroit le plus calme, le plus retiré de l'habitation, elles servaient d'asile contre les fausses pensées, contre les vains orages du monde. Une clématite, symbole de paix et de fraîcheur, suspendait ses guirlandes autour de la fenêtre et ne laissait tomber qu'un jour mystérieux. La bibliothèque de Van Dalem contenait un bon nombre d'histoires, de poëmes et de romans. Libre d'inquiétudes, n'ayant point de travail obligatoire, Barthélemy les dévorait. Plus tard, ces lectures devaient lui servir, mais il ne pensait alors qu'à satisfaire son ardente curiosité. A son âge, rien ne diminue la puissance de l'illusion : les créatures chimériques du poète émeuvent, séduisent comme des réalités.

Spranger avait néanmoins un souci, car il faut toujours qu'un petit nuage traverse le plus beau ciel. Il lui paraissait humiliant que son maître cherchât des secours au dehors pour terminer ses tableaux; il aurait voulu les finir à eux deux, sans sortir de l'atelier. Cette préoccupation le tourmenta

si bien qu'il résolut d'apprendre à tracer lui-même les figures. Il y était, du reste, moins poussé par l'affection que par une vanité personnelle, car le terme de son engagement approchait. Parmi ses connaissances se trouvait un nommé Jacques Wickran, natif de Spire et disciple du fameux graveur Boksberger ; le jeune homme lui demanda conseil.

— Mon cher, lui dit l'Allemand, vous avez besoin d'une ferme résolution. Au mois de novembre vous serez libre ; eh! bien, quittez alors votre maître et retournez chez votre père. Là, ne songez qu'à vous rendre fort sur le dessin. Travaillez sans relâche pendant cet hiver; le 1er mars nous partirons ensemble pour la France. Vous avez dix-huit ans, il faut voir le monde.

On était alors en 1564. Le futur grand homme suivit exactement cette ligne de conduite. Il prit les gravures de Parmentius et de Frans Floris qu'il jugeait excellentes, et, se servant de la craie et du fusain, les copia sur du papier bleu : c'était le meilleur moyen de ne s'occuper que des lignes. Il tâcha ensuite de travailler sans modèles, épreuve qui réussit au delà de son attente. Elle lui inspira le désir de faire le même essai avec des couleurs; toutefois, comme le moment de son départ n'était pas éloigné, il ajourna cette tentative.

Enfin il quitta Anvers pour Paris. Le peintre de la reine mère le prit à son service. Le chroniqueur

flamand nomme ce peintre Marcus, et dit que la miniature formait sa spécialité. L'histoire de l'art en France n'étant pas mieux connue que celle de l'art dans les Pays-Bas, on ne trouve aucun détail sur Marcus. Pendant six semaines, l'unique tâche de son élève fut de copier ses esquisses. Un tel labeur ne lui convenait guère, car il sentait déjà fermenter en lui toute l'audace anversoise. Or, comme son maître habitait un vaste logis aux murailles blanches, Spranger, dans ses heures de loisir, en couvrit de dessins les parois. Le miniaturiste, qui les trouvait à son goût, le laissa faire. Il appela ensuite la personne qui l'avait recommandé, lui montra ces vives ébauches et lui dit : « Ma demeure, comme vous le voyez, n'est pas assez spacieuse pour la verve de ce jeune homme ; il faudrait le conduire ailleurs, chez un peintre d'histoire. »

Barthélemy passa donc sous la tutelle d'un nouveau guide. C'était un homme doux et honnête, mais sans talent. Dès le premier jour, il plaça notre artiste devant un panneau tout prêt, haut de six palmes, lui donna un pinceau et des couleurs, puis le chargea d'exécuter une scène de l'Ancien ou du Nouveau-Testament. Le jeune Anversois perdit contenance ; il n'avait jamais essayé de peindre l'histoire et ne pouvait débuter en faisant seul un tableau. Connaissant très-peu la langue française, il garda le silence et feignit de ne pas savoir ce que son maître voulait dire. Grand embarras de celui-ci !

la pantomime vient à son aide, mais ses gestes ne produisent pas d'effet. Alors, en désespoir de cause, il prend des gravures dans un bahut, les place devant Spranger ainsi que des modèles à choisir; puis s'éloigne et le laisse se tirer d'affaire.

Le novice jeta d'abord les yeux autour de lui, comme un homme qui cherche du secours : sa vue tomba justement sur une œuvre de son maître; elle le fit sourire et lui donna quelque espérance. Taillant un fusain, il se mit à crayonner sur du papier bleu une Résurrection du Messie, où l'on voyait les gardiens de la tombe accablés par la terreur. Il l'ébaucha ensuite et, comme les jours devenaient plus longs, il eut bientôt fini son travail, au grand contentement du barbouilleur qui le lui avait imposé. Quelques artistes de son pays l'ayant vu, lui donnèrent aussi de brillants éloges. Ce premier succès lui fit concevoir une haute opinion de lui-même : celui de deux ou trois autres panneaux l'augmenta si bien, qu'il résolut de se mettre en route pour Lyon, accompagné du fidèle Wickran. A l'estime qu'on lui témoignait, il était persuadé que partout les peintres lui offriraient de l'ouvrage et qu'il pourrait ainsi aller de ville en ville. Disant adieu à son chef d'atelier, qui eût bien voulu le retenir, il s'occupa des préparatifs que nécessitait son voyage.

Mais sa destinée lui réservait les plus singulières aventures. Ne se sentant pas bien, il se fit saigner au

bras gauche, sur un avis qu'on lui donna. Il aurait dû ensuite garder la chambre et se tenir tranquille. Malheureusement l'idée lui vint de jouer à la paume et il se hâta de contenter son désir. Le voilà donc armé d'une raquette, sautant, courant, frappant des deux mains, attirant les yeux par ses prouesses. Son bras malade ne tarda point à se gonfler. Il quitta la salle d'un air un peu moins avantageux, et une violente fièvre le saisit. Bientôt on désespéra de ses jours, lui-même se crut près du terme fatal. Jeune comme il l'était cependant, la mort avait peine à le terrasser; il lutta, il languit très-longtemps sur sa couche d'infortune; la nouvelle du danger qui le menaçait finit par atteindre Anvers et la maison de son père. Joachim envoya aussitôt à un marchand de Paris une lettre, où il le priait d'aller voir son fils, d'examiner son état, et, si ses forces lui permettaient d'endurer la voiture, de le faire transporter dans sa ville natale. Ce projet n'obtint pas l'assentiment de Barthélemy. Revenir d'une façon tragique et lamentable, quelques mois après son départ, lui qui s'était éloigné plein d'espérances, qui avait hautement et imprudemment affiché son ambition, il ne pouvait admettre un plan pareil et son orgueil s'en révoltait. Il quitta donc son lit à tout hasard, puis se traîna vers le coche de Lyon, où il roula plusieurs jours, croyant sans cesse entendre la patache humiliante qui devait le ramener dans son pays.

Ce coup d'audace le sauva; en quittant la voiture, il était mieux et ne tarda pas à se remettre. Plusieurs artistes de Lyon vinrent, pour surcroît de bonheur, lui offrir du travail. Non-seulement il n'accepta point leurs propositions, mais elles le remplirent d'une telle vanité, elles augmentèrent si fort sa bonne opinion de lui-même, qu'il ne douta plus de rien. Ce qu'il avait imaginé se réalisant ainsi dès le premier abord, il crut que le monde lui appartenait et, le troisième jour, il se mit en route pour Milan.

Il traversa donc les Alpes comme un second Annibal, mais ne débuta point par des victoires. Une fois dans la cité lombarde, il attendit à l'auberge les peintres du pays. Aucun ne venait. Une semaine, puis deux, puis trois s'écoulèrent : personne ne s'informait de lui. Voyant son espoir déjoué, il fallut bien qu'il se présentât lui-même chez les artistes. Partout on refusa son aide, et les sourires, les politesses, les coups de chapeau lui demeurèrent inutiles. Les Italiens dès lors baissèrent beaucoup dans son esprit : il les maudissait et les calomniait de la meilleure foi du monde en regagnant son hôtel.

Là, quelqu'un s'efforçait de ranimer ses espérances : c'était un de ses compatriotes, qui était venu se loger dans le même établissement. Il lui avait confié qu'il devait sous peu recevoir une forte somme, mais que pour le quart d'heure il n'avait pas le sou. L'artiste payait donc sa dépense et finit même par

lui prêter de l'argent. Un beau cadeau devait être le témoignage de sa gratitude. Les choses allèrent très-bien, jusqu'au moment où ce saigneur de bourses vit l'escarcelle de l'Anversois réduite à l'extrémité. Il jugea dès lors superflu de lui tenir compagnie : un matin donc, il se leva plus tôt que le soleil et, se glissant au milieu de la rosée, délogea sans tambour ni trompette. Dans son chagrin d'abandonner un homme qui lui avait montré tant de complaisance, il emportait par distraction le manteau, le pourpoint et les autres hardes de Spranger. Ne voulant pas troubler son sommeil, il avait remis les adieux à un autre jour.

Lorsque le peintre flamand s'éveilla, il ne put revenir de sa surprise. L'honnête jeune homme croyait tout ses compatriotes aussi honnêtes que lui. Force lui fut de reconnaître son erreur : il se trouvait sans habits, sans argent, sans occupation, nu et dépouillé, sur une terre étrangère, dont il ne connaissait pas la langue, et cela au milieu de l'hiver. Il écouta le vent des Alpes, qui sifflait dans les rues de la ville et semblait se moquer de sa présomption; le pauvre artiste rentra en lui-même. Que faire? Comment sortir de cette position embarrassante? Il chercha d'où lui venaient les refus qu'il essuyait et se souvint alors que le troisième jour après son arrivée, quelqu'un lui demandant s'il peignait à fresque, il avait répondu que non. Or, c'était la manière généralement adoptée en Italie.

Cette circonstance lui expliqua ses mésaventures : on le regardait comme un homme tout à fait inutile. Et cependant il ne pouvait entreprendre une nouvelle étude, dans la misère où il se trouvait. Il lui fallait, avant tout, chercher à vivre.

Mais en abaissant notre orgueil, le malheur nous prépare des ressources. Les plus hautains fléchissent le genou devant la tyrannie du sort et ne le bravent qu'à la dernière extrémité. Amolli par la douleur ou l'inquiétude, l'homme accepte avec résignation ou avec joie ce qui eût précédemment fait naître ses dédains. Le superbe Anversois fut donc charmé d'être recueilli pendant plusieurs semaines chez un noble de la ville. Au bout de ce temps, il vint à connaître un jeune peintre de Malines, qui le garda deux ou trois mois dans son atelier, où il apprit tout ce qu'il ignorait.

Le travail lui rendit l'espérance : il quitta Milan et s'achemina vers Parme. Là, s'étant adressé au peintre Bernardo Suari, élève de Corrège et fort habile, quoique déjà très-vieux, il fut accepté par lui. D'après les conditions de son engagement, il devait rester deux ans sous les ordres de ce nouveau maître et ne recevoir qu'un faible salaire. Désirant surtout se perfectionner, Spranger ne balança point à entrer chez Bernardo, et l'on pouvait croire qu'il inaugurait ainsi une période de tranquille étude. Mais sa violence fit encore mentir ces heureux pronostics.

Trois mois après son arrivée, il s'occupait un jour avec le fils de son maître à orner la coupole qui surmonte l'église Notre-Dame *della Steccata*. Une vive chaleur appesantissait l'air et pas le moindre nuage ne flottait dans l'abîme des cieux. Les compagnons de travail jasaient en maniant leur pinceau, quand ils se prirent de querelle. Placés à une si grande hauteur, personne ne pouvait ni les voir, ni les entendre, ni les calmer. La dispute alla donc son train, et ils finirent par se battre. Telle était leur rage, que, pendant une heure, ils s'accablèrent mutuellement de coups. Alors, fatigués, meurtris, hors d'haleine, ils tombèrent tous les deux sur leur échafaudage : ils étaient à moitié morts et couverts de sang. Notre artiste fut le premier qui se remit un peu; une idée de précaution, peut-être même de vengeance, brilla comme un éclair dans son cerveau. Il se traîna tant bien que mal à un étage supérieur du mobile édifice, où étaient pendus son manteau et son poignard. Quand il eut en main l'arme redoutable, il songea qu'il pourrait terminer promptement la lutte, si elle recommençait. Une autre préoccupation toutefois se mêlait à ses idées belliqueuses : il éprouvait les tortures de la soif la plus cruelle. La chaleur avait augmenté pendant leur combat, le ciel rayonnait comme une voûte de métal brûlant, et le malheureux jeune homme, épuisé par la fatigue, sentait couler des torrents de feu dans ses veines. Un seau que l'on avait rempli de chaux

délayée fixa son attention : la chaux s'était précipitée au fond du vase, et une eau verdâtre, mais claire, surnageait. Barthélemy, sans pousser plus loin la réflexion, but à longs traits de ce liquide empoisonné, comme d'un breuvage délicieux, puis revint sur le théâtre de ses fureurs.

Son antagoniste avait à son tour repris un peu de force : il souleva ses paupières et lui lança un coup d'œil plein de haine, mais ne témoigna aucun désir de renouveler la bataille. Ils s'étaient donné mutuellement leur compte et n'avaient pas de reproches à se faire. Notre artiste descendit alors l'escalier du dôme; mais, avant qu'il fût en bas, un frisson courut sur tous ses membres : c'était une fièvre atroce qui le saisissait. Il n'eut que le temps d'aller demander asile à un peintre obscur, et de se mettre au lit; pendant plus de trois semaines il y resta enchaîné par la douleur et donnant de sérieuses inquiétudes pour ses jours. Sa santé robuste triompha encore du mal. Quand les effets du poison eurent disparu, il se garda bien de rentrer chez son maître. Il l'aida seulement à peindre quelques arcs de triomphe, pour la joyeuse entrée d'une princesse de Portugal dans la ville de Parme, et se dirigea ensuite vers Rome.

On pense bien que son humeur changeante ne l'y laissa pas vivre tranquille. Après avoir secondé six mois un peintre vulgaire, il demeura quinze jours chez l'archevêque Maximi, d'où il passa chez un

coloriste de Tournay, appelé Michel Gioncquoy; il travailla encore pour ce jeune homme la moitié d'une année, exécutant seul quelques sujets agrestes, car son talent s'était développé au milieu de ses aventures, comme ces fleurs qui croissent dans une nuit d'orage.

Tout homme rencontre sur sa route une grande circonstance par laquelle son sort est fixé; le mobile Spranger devait, comme un autre, obéir à cette loi propice ou désastreuse, selon la manière dont elle s'effectue. Il avait peint un morceau fantastique représentant une assemblée de sorcières parmi les ruines d'un amphithéâtre, où l'obscurité de la nuit protégeait leurs enchantements; quelques unes, pour rejoindre leurs compagnes, traversaient l'air sur des manches à balai. L'ouvrage était destiné au signor Spindolo, banquier romain; le prix lui semblant trop fort, l'artiste et le spéculateur se rendirent chez un peintre en miniature alors célèbre, don Julio Clovio, le priant de décider la question. Il acheta le travail pour son propre compte et le paya immédiatement. Or, il était logé dans le palais du cardinal Farnèse, grand amateur des arts; son Éminence considéra le tableau avec un plaisir extrême. L'acquéreur en était d'ailleurs si satisfait, qu'il engagea notre artiste à venir demeurer près de lui; le cardinal, entrant dans sa chambre, appuya ses sollicitations et donna au Flamand sa parole de gentilhomme que, s'il y consentait, son

entretien ne lui coûterait pas plus que son loyer. Barthélemy leur témoigna une vive reconnaissance, mais s'excusa en disant qu'il avait promis d'aider un brave jeune homme, d'un esprit peu inventif, que l'on avait chargé de peindre l'autel et la voûte d'une église située hors de Rome : il voulait parler de Michel Gioncquoy.

—Et dans quel lieu se trouve cette église? demanda le cardinal.

— A Saint-Oreste.

— Alors vous êtes libre, s'écria Farnèse ; sachez que la colline de Saint-Oreste m'appartient et que les habitants sont mes vassaux. L'endroit a peu d'importance et le travail ne demande pas beaucoup de soins. Vous pouvez laisser votre compagnon se tirer d'affaire tout seul.

Barthélemy ne voulut pas suivre ce plan trop commode, et son Éminence ayant été demeurer à Caprarolo, les deux peintres s'éloignèrent de Rome. Mais leur départ eut lieu avec pompe. Le banquier, voyant le succès de l'artiste et de l'ouvrage même qu'il avait refusé, avait le cœur gros de sa sottise et voulait absolument posséder un autre épisode nocturne. Il s'épuisait donc en prévenances pour séduire Spranger, et il lui fournit des montures. L'Anversois calmé lui promit alors de peindre avant son retour un morceau du même genre, mais bien supérieur. Lui ayant tenu parole et annoncé que l'œuvre était prête, Spindolo, dans sa joie,

réunit toute une escorte de nobles cavaliers, se mit à leur tête et accourut hors d'haleine, mais ivre de plaisir. La Bruyère n'avait-il pas mille fois raison, lorsqu'il écrivait : « Presque personne ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. »

Spranger travailla quatre mois à Saint-Oreste, peignit la Cène sur le tableau d'autel, et sur la voûte les figures des Evangélistes. Après son retour, il s'établit chez le cardinal Farnèse, qui pourvut somptueusement à son entretien ; il le garda trois années dans son palais de Rome. Mais il devait lui donner des marques plus précieuses encore de son estime et de sa bienveillance.

Spranger traçait quelques paysages sur les murailles de sa fameuse villa de Caprarolo, où l'on arrivait en un jour de marche, lorsqu'il le fit subitement revenir. C'était pour le présenter au pape Pie V. Le cardinal entra d'abord avec Clovio chez le souverain pontife, après quoi le jeune artiste fut introduit, eut l'honneur de baiser la mule du saint père et de recevoir sa bénédiction. Pie V lui parla d'un travail qu'il désirait confier à son pinceau, puis le nomma son peintre officiel et le logea dans les appartements du Belvédère, au-dessus du Laocoon. Il y exécuta un Jugement dernier sur une grande plaque de cuivre ayant six pieds de hauteur; on y distinguait plus de cinq cents personnages. Ce tableau ne l'occupa pourtant que quatorze mois. On peut sans doute le voir encore au monastère *del*

Bosco, entre Pavie et Alexandrie, ornant la tombe du prince de l'Eglise qui l'avait commandé.

Quel était donc ce talent qui arrachait Spranger à l'indigence, lui ouvrait la route des honneurs, malgré sa violente nature, et lui obtenait près d'un souverain pontife la glorieuse position où avaient brillé Michel-Ange et Raphaël? Ce n'était pas un mérite transcendant ni de première force, mais un don plus sûr et plus avantageux. L'intrépide Anversois se tenait juste au niveau du public : il n'était pas assez fort pour le contrarier, pour le dominer; il était assez habile pour le satisfaire. L'art italien, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, se précipitait alors avec une ardeur ambitieuse dans les voies perfides de la décadence. Il n'y a point à cet égard deux opinions : tout le monde s'accorde pour blâmer l'adresse malheureuse et la fatale énergie par lesquelles voulaient se distinguer tous les peintres de la seconde moitié du XVIe siècle. Un des meilleurs critiques de la France, M. Vitet, juge ainsi leurs efforts : « On vit de jour en jour s'étendre et s'affermir les conquêtes de la manière, c'est-à-dire de cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formules, à tous les sujets, à toutes les situations. Mettre en relief les muscles les moins apparents, chercher les poses les plus tourmentées, les attitudes les plus violentes, les gestes les plus invraisemblables; faire des Vénus qu'on prendrait pour des Hercule, des

Vierges qui ressemblent à des saints Christophe; faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torses en guise de cuisses et de jambes, telle fut la recette, on pourrait presque dire la consigne, adoptée avec enthousiasme dans ce pays qui avait vu produire la *Madonna alla Seggiola* et les *stanze* du Vatican [1] ».

La première cause de cette aberration était la défaillance qui saisit les peuples comme les individus, à la suite d'une longue et heureuse activité. La nature elle-même n'a-t-elle pas besoin de repos, les champs ne doivent-ils pas, par intervalle, rester en jachère? Le second principe de mort, c'était une aveugle et furieuse admiration pour Michel-Ange. Les qualités les plus rares sont les mérites intimes qui naissent d'une profonde sensibilité. La vigueur, la science, l'éclat, les tours de force, on les imite ou on les singe. Un excès mène à l'autre, on croit l'emporter sur le modèle, parce qu'on outre ses défauts, et l'on tombe de chute en chute dans la caricature. Buonarotti donna le funeste exemple de l'hyperbole. On pensa que pour être grand il suffisait de dédaigner toutes les proportions, de choquer toutes les vraisemblances. La poésie du beau fut sacrifiée à la vaine pompe d'une manière théâtrale.

Étourdi comme il l'était, Spranger ne pouvait se prémunir contre les influences pernicieuses qui

[1] *Études sur les beaux-arts et la littérature*, t. Ier, p. 111 et 112.

l'environnaient de toutes parts. Il n'essaya pas de marcher dans un autre sens que la foule, ni de rester immobile au milieu d'elle; suivant au contraire son exemple, il tâcha seulement de courir plus vite, et sa force lui permit de la dépasser. Il obtint les triomphes qu'ambitionnent les esprits médiocres. Sous prétexte de faire du grand style, son pinceau créa des géants démesurés. Les attitudes les plus fausses, les plus extraordinaires, étaient celles qui lui convenaient le mieux. Il cherchait les mouvements bizarres, les gestes forcenés des épileptiques. Le repos même avait l'air d'une contorsion. Le langage ne peut décrire les poses affectées des têtes, la maigreur étrange des articulations, la saillie furieuse des muscles. Tel était le goût du peintre flamand pour cette manière convulsive, qu'il finit par exagérer sa propre exagération. La nature ne s'offrait plus à lui que comme un lointain souvenir, dont il ne se préoccupait guère.

La justesse du sentiment périt dans ce naufrage de toutes les qualités raisonnables. L'expression des figures devint aussi outrée que les attitudes et les formes. Plus de grâce, plus de charme. La naïveté de l'enfant, la pudeur de la vierge, la calme noblesse des anges, le sourire de l'amour et l'immobile majesté de la réflexion disparurent au milieu d'une véhémence perpétuelle. C'était comme un de ces orages qui brisent tout sur leur route et ne laissent après eux que les traces de leur fureur.

Et ce qui rendait l'emportement du jeune homme plus fâcheux, c'est qu'il lui manquait la science de Michel-Ange. Son audace, n'ayant point l'anatomie pour conseillère, le jetait dans des entreprises impossibles. On aurait dit un jongleur essayant des tours de force inexécutables. Ses héros en étaient seuls victimes; pendant qu'il leur disloquait les membres, qu'il leur tordait les os, fatiguait les jointures et martyrisait les chairs, la foule ébahie applaudissait avec enthousiasme : elle ne voyait dans ces barbares supplices que des preuves de puissance et d'habileté.

Si Spranger, abandonnant l'Italie, était revenu dans la populeuse et brillante cité d'Anvers, nul doute que son goût ne se fût épuré. Comme une bonne mère, la Flandre guérissait le génie malade de ses fils. Elle les replongeait au sein de la nature qu'ils avaient oubliée loin d'elle. L'air fortifiant de ses grèves, de ses pâturages, de ses vallons et de ses bois leur rendait la santé. Ils lui arrivaient du Midi pleins de fiévreux désirs, troublés par de folles aspirations, cherchant un vague inconnu et perdant leur énergie entre les bras de ces décevantes chimères. Elle leur montrait alors ses prés sans fin, ses horizons voilés d'une brume tranquille, ses fleuves assoupis, ses canaux silencieux; elle promenait leurs regards dans l'intérieur de ses maisons coquettes, où tout exprime la satisfaction et l'aisance. Elle les conduisait ensuite devant les tableaux de ses vieux

peintres, doux reflets de son modeste éclat, poëmes gracieux qui témoignaient en faveur d'un peuple sage, aimant à la fois l'élégance, le calme et la vérité. De notables changements s'opéraient alors dans leur esprit. L'enflure tombait, l'exaltation vaine s'éteignait; un clair-voyant amour du beau prenait leur place. Il n'était pas de fougue si grande qui ne se soumît aux lois de la raison et de la prudence. Le débraillé Floris les observait lui-même, quand les vapeurs captieuses de l'ivresse semblaient déjà confondre à sa vue les limites de toutes choses.

L'étude bien comprise des anciens pouvait encore rendre au peintre qui nous occupe un service analogue. Mais, selon le témoignage de son disciple Van Mander, il ne prit jamais l'esquisse d'une seule des statues qui ornaient alors la ville éternelle, comme une population de demi-dieux. Il ne copiait pas non plus les ouvrages des grands peintres italiens. Sa mémoire lui semblait un dépôt préférable à ses cartons; elle était réellement d'une vigueur peu commune. Pendant que la duchesse d'Aremberg se trouvait à Rome, un jeune noble étant devenu amoureux d'une de ses suivantes, Barthélemy exécuta son portrait de souvenir : chacun la reconnaissait au premier abord, et le personnage qui avait demandé la peinture en fut si enchanté qu'il récompensa généreusement l'auteur. Satisfaire un homme bien épris n'était pas cependant une mince difficulté.

Notre artiste, au surplus, possédait un vrai talent; ses travaux annoncent une imagination forte et révèlent une grande aptitude pour le dessin. Mais, comme un digne enfant des Pays-Bas, ce fut surtout dans la couleur et dans l'emploi de la lumière qu'il fit preuve de mérite. Il ne se laissa point entraîner par les excès du Caravage: ses tableaux ont un coloris plus agréable que la plupart des œuvres contemporaines. Il traita beaucoup de sujets romains et grecs, beaucoup d'épisodes mythologiques, comme on devait s'y attendre. On hésitait alors entre l'Olympe et le mont Carmel. Il exécuta donc aussi une foule de scènes pieuses, car il avait la main prompte et hardie, témoignant de son origine par sa verve inépuisable. Lorsque Dieu, ayant pétri le monde, voulut avoir, pour glorifier et imiter son œuvre, une troupe d'historiographes, il créa la race néerlandaise.

La brillante position de Spranger ne tarda pas à exciter l'envie; on s'efforça de nouveau de le plonger dans la détresse. Jeune, timide, inconnu, on vous insulte et on vous dédaigne; lorsque le travail, la patience et le talent vous ont fait sortir de l'ombre et de la misère, on cherche à vous percer de coups mortels pour se délivrer du spectacle importun de votre gloire, pour vous arracher le bonheur que vous êtes soupçonné d'avoir acquis par une lutte opiniâtre. Le biographe historien Vasari, en sa qualité d'auteur et de peintre, se montra doublement ja-

loux. Spranger, à l'entendre, n'était qu'un fainéant et un barbouilleur. Ces calomnies ne persuadèrent pas le chef de l'Église ; il en causa lui-même avec l'artiste, lui mit paternellement la main sur la tête et lui dit de ne pas s'en occuper. Mais l'homme du Nord voulut faire taire les mauvaises langues. Il commença donc un tableau du Christ au jardin des Oliviers, scène de nuit, sur une plaque de cuivre grande comme une feuille de papier. Il le présenta à Pie V, qui le trouva excellent et chargea l'auteur de peindre toute la Passion de la même manière; il voulait seulement qu'il dessinât d'abord les épisodes, pour voir si l'ordonnance de ses compositions lui plairait. Ce programme ne souriait pas à l'artiste; il n'avait jamais esquissé que d'une manière très-large, au fusain et à la craie, des œuvres de grande dimension. Il se résigna néanmoins, et traça sur du papier bleu, avec une plume, douze scènes diverses. Mais le souverain pontife était déjà malade et le peintre n'avait pas fini le dernier morceau, lorsque son protecteur mourut. Comme si tout devait être étonnant dans sa destinée, ce fut en sa présence que le pape rendit le dernier soupir. Il l'avait fait appeler près de son lit et regardait le plan d'une nouvelle scène du Jardin des Oliviers. Spranger n'était que depuis vingt-deux mois à son service. Les croquis, selon van Mander, eussent pu être signés sans honte par un grand maître; quelques-uns devinrent la propriété de l'empereur.

Ce changement de fortune exerça une mauvaise influence sur le peintre : il sembla se dégoûter du travail. Les hommes qui ont été assaillis de tempêtes trop nombreuses et qui ont disputé trop souvent leurs jours ou leur bonheur à la tourmente, éprouvent des lassitudes effroyables. Ils sentent le besoin de se plonger dans un repos absolu, pour calmer leur âme et oublier leurs fatigues. Voilà quelle était la disposition de Spranger quand Pie V mourut. Il passa plusieurs années sans rien produire, si ce n'est à la dernière extrémité, en prenant conseil de sa bourse. Il avait justement élu domicile chez un de ses bons amis, jeune et riche négociant des Pays-Bas, qui poursuivait de son affection le vin vieux et les jolies filles. Les deux compatriotes se livrèrent aux mêmes prouesses; plus d'une fois, leurs nocturnes équipées troublèrent le sommeil des bourgeois romains.

Une circonstance ramena vers leur but primitif les pensées du peintre en goguette. L'empereur Maximilien écrivit au fameux statuaire Jean de Bologne pour qu'il lui envoyât un sculpteur et un peintre, qui fussent l'un et l'autre capables d'exécuter de grands ouvrages. Le choix du célèbre Flamand tomba sur deux hommes de son pays, Jean Mont, natif de Gand, et l'impétueux Anversois dont nous racontons l'histoire. Ils partirent dans l'année 1575, et arrivèrent à Vienne tandis que Maximilien était à Ratisbonne (Regensburg), où il avait

convoqué une diète pour couronner son fils roi des Romains. Après le retour de l'empereur, les travaux commencèrent : il fallait orner de peintures et de sculptures le champêtre palais de Fasangarten. Mais l'œuvre était encore peu avancée, lorsqu'au mois d'octobre 1576 la mort entraîna Maximilien dans sa ronde éternelle. Les grandes figures de stuc, les histoires peintes à fresque, demeurèrent inachevées : le labeur fut suspendu aussi longtemps que dura la mauvaise saison. Enfin les beaux jours la remplacèrent, et l'on commença les préparatifs que nécessitait la joyeuse entrée de Rodolphe II. On employa Jean Mont et Spranger à élever un arc de triomphe sur le *Bauer-Markt,* ou marché des Paysans. Ils le construisirent en vingt-huit jours, au milieu de pluies continuelles. Ce fut alors que Barthélemy réclama l'aide de son disciple Van Mander, qui accourut aussitôt.

Mais le fils de Maximilien avait peu de goût pour les arts, du moins dans les commencements de son règne. Les deux amis se trouvèrent donc fort négligés ; on leur payait leurs appointements et on ne leur assignait aucune tâche. Ils ne savaient plus quoi faire, ni quel parti prendre, lorsque le monarque se rendit à Lintz. D'après un ordre qu'on leur intima, l'un d'eux devait rester à Vienne et l'autre suivre le prince. Jean Mont se laissa emporter avec les bagages de la cour : mais au bout de quelques mois, voyant que l'on ne tenait pas compte de lui et

qu'on ne se souciait point de l'employer, il perdit toute patience. Dans un accès de colère et de mauvaise humeur, il s'esquiva; on ne sut pendant longtemps ce qu'il était devenu. Enfin, l'on apprit qu'il avait passé chez les Turcs et avait même embrassé leur religion. Singulier effet de ces dépits violents auxquels s'abandonnent les artistes! Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que l'on a toujours ignoré son sort ultérieur. Le mahométisme défendant de tailler des images, il fut entièrement perdu pour son art. Van Mander, son ami d'enfance, nous dit qu'il avait l'esprit juste et le cœur bon, mais ne pouvait ni souffrir ni pardonner les traitements impolis.

Moins fougueux et moins boudeur, Spranger ne quitta pas Vienne; il abandonna seulement le dédaigneux autocrate et accepta des travaux de différents particuliers. Cette résolution piqua l'empereur, il lui fit donner l'ordre non-seulement de rentrer à son service, mais de le venir trouver à Prague. L'artiste s'exécuta et, en récompense, d'assez beaux appointements lui furent assignés.

Ayant désormais un revenu fixe, Barthélemy conçut le projet de terminer ses pérégrinations et ses aventures par un mariage. Ses vues tombèrent sur une jeune personne de quatorze ans, dont le père était un riche joaillier. Elle le trouva de son goût et lui donna bon espoir. Dans le but de faciliter la négociation, il eut recours à l'empereur : on appela le bijoutier au palais, et le premier chambellan,

comme délégué du prince, lui demanda la main de sa fille pour l'Anversois. Le digne marchand fut ébloui par l'intervention de l'empereur; il connaissait en outre les sentiments de la jeune demoiselle et ne repoussa point l'union proposée. Mais ce beau fruit lui paraissant trop vert encore, il voulut qu'on le laissât mûrir, que la noce ne fût pas célébrée avant deux ans. On y consentit. Toutefois, si deux années semblent peu de chose à de graves parents, elles semblent bien longues à des cœurs amoureux. Spranger était dévoré d'impatience, et il fit si bien qu'au bout de dix mois on lui octroya la charmante enfant. Pour témoigner sa joie, il peignit une foule d'épisodes mythologiques et bibliques sur la façade de la maison qu'il habitait. Les poëtes chantent, les artistes dessinent : ce fut sa manière de louer la douce fée dont il était l'heureux serviteur.

Il exécuta ensuite un grand nombre de travaux que lui commanda Rodolphe. Peu à peu le goût de la peinture s'empara tellement de ce dernier, que Spranger fut contraint de le suivre dans ses voyages. Bientôt il n'eut plus pour atelier que la chambre où le monarque prenait ses récréations. Il fut dès lors impossible d'obtenir un seul de ses tableaux, l'empereur les gardait tous. Il venait fréquemment le voir, causait avec lui et considérait son travail. Cette amitié ne dura pas moins de dix-sept ans. Elle était peu profitable au coloriste. N'ayant pas

l'adresse d'un courtisan, il ne savait ni demander, ni importuner; il était trop fier pour obtenir des grâces à l'aide d'insinuations avides et de plaintes ambitieuses. L'attachement, la familiarité du prince lui semblaient d'ailleurs la plus honorable de toutes les récompenses. Mais ces nobles sentiments portèrent leurs fruits. Pendant une diète tenue à Prague, Rodolphe lui conféra en pleine séance les droits de citoyen et lui accorda des titres de noblesse pour lui et pour sa postérité. Il s'appela désormais Barthélemy Spranger *van den Schilde,* nom pompeux et sonore qui ferait bien des jaloux dans notre époque de vaniteuse démocratie. Plus tard[1], au milieu d'un grand festin, le monarque lui donna devant une multitude de seigneurs et devant tous les officiers de la couronne une triple chaîne d'or, en lui recommandant de la porter toujours. Il avait décidément bien fait de ne pas embrasser l'islamisme, comme l'aventureux Jean Mont.

Outre un grand nombre de tableaux, Spranger fit pour l'empereur beaucoup de miniatures. Il excellait dans ce travail patient et délicat. Van Mander mettait ses petits ouvrages au-dessus de toutes les productions du même genre.

Enfin, la vieillesse diminuant ses forces et lui inspirant le désir de la retraite, le prince lui permit de ne plus quitter sa maison. Il le pria seulement

[1] En 1588.

de lui exécuter quelque morceau, quand l'inspiration viendrait le trouver. Spranger satisfit ce désir et quoiqu'il se plaignît de n'être plus secondé par sa main et par ses yeux, tout le monde s'accordait pour juger ses dernières œuvres les meilleures.

Lorsque le soir de la vie étend sur nous ses ombres croissantes, notre mémoire aime à se reporter vers les scènes du premier âge et vers les lieux qui en furent les témoins. C'est une vision du printemps au milieu des neiges de l'hiver; les tristesses des mois glacés ne rendent ces lointaines images que plus fraîches et plus gracieuses. Le peintre émérite forma donc le projet de revoir sa patrie. En 1602, il fit un voyage dans les Pays-Bas, qu'il avait quittés depuis trente-sept ans. Son protecteur lui octroya mille florins pour solder les frais de route. Les artistes néerlandais l'accueillirent avec une grande déférence et une sincère cordialité. A Amsterdam, les magistrats lui offrirent le vin d'honneur. A Harlem, la Société des beaux-arts lui donna un splendide banquet, et il la réunit lui-même autour d'un somptueux festin. La vieille chambre de Rhétorique le traita aussi; après le dessert, elle joua devant lui, pour le fêter, une pièce de théâtre qui avait rapport à son art. Dans sa ville natale, ce furent des démonstrations plus brillantes encore. Il partit le cœur charmé, laissant des regrets en tous lieux. Il prit la route de Cologne, puis celle de Prague, où il retrouva l'élégante maison historiée par son pin-

ceau, durant ses jours d'ivresse et d'espoir sans bornes.

Cette heureuse époque ne fut bientôt qu'un souvenir. Il perdit sa femme et les enfants qu'il avait eus d'elle, restant seul dans un âge où l'âme ne conçoit plus de nouvelles affections. Les uns disent qu'il en ressentit une profonde douleur, et que, malgré sa constitution robuste, il les suivit de près; les autres, qu'il traîna longtemps son chagrin et atteignit une haute vieillesse; mais nul ne sait quand il mourut.

Il dessinait à la plume d'une manière étonnante. Ceux qui possédaient le même talent, comme Goltzius, tombaient en admiration devant ses esquisses et avouaient sa supériorité. Son principal travail de ce genre fut gravé par l'artiste dont on vient de lire le nom. Il représentait les dieux de l'Olympe aux noces de Psyché. Spranger mania aussi le burin d'une façon libre et agile : ses estampes avaient l'air de croquis à la plume.

Jugé au point de vue de notre époque et de l'impartiale histoire, il mérite sans doute le blâme pour avoir fait un malheureux emploi de ses dons naturels; mais ses contemporains lui appliquaient une autre mesure : ils prenaient ses défauts pour des qualités. Van Mander le traite comme un peintre de génie, comme un artiste parfait. Il lui octroie tous les mérites : dessin, couleur, grâce, force, invention, exactitude, science, art de composer, souplesse du

pinceau, rien ne lui manque; on n'éprouverait que l'embarras de décider lequel de ses talents était le plus extraordinaire. Homme heureux qui a obtenu la gloire pendant sa vie, le seul moment où l'on puisse en jouir!

CHAPITRE XIV.

Karel van Mander.

Analyse du poème de Karel van Mander sur la peinture. — Recommandations bizarres qu'il adresse aux jeunes gens. — Mœurs des artistes du XVIe siècle. — Opinions de l'auteur sur le dessin et le coloris. — Ses préventions en faveur des Italiens. — Caractères de ses tableaux.

Karel van Mander n'est pas seulement le premier auteur qui ait écrit l'histoire des peintres néerlandais [1], il fut aussi le premier qui rédigea et publia

[1] Il est bon toutefois de rappeler que Lucas de Heere, un de ses maîtres, avait composé une biographie en vers des peintres flamands, laquelle s'est perdue avant l'impression. L'ouvrage de Vasari, publié

une théorie de la peinture [1]. Ce vieux système formulé dans les Pays-Bas ne peut être pour nous sans intérêt. Nous ne devons pas y chercher de grandes considérations esthétiques; on ne s'occupait alors que des moyens matériels, laissant de côté la partie morale des beaux-arts. On ne croyait point que le talent fût susceptible d'analyse. Ce que l'on songeait à mettre par écrit, c'était l'indication des procédés. Une tendance de ce genre devait surtout prévaloir chez un peuple essentiellement pratique. Le néerlandais va droit à son but : il trempe son pinceau dans la couleur et travaille. Le monde des principes, arrière-plan colossal du monde réel et du monde de l'exécution, ne lui inspire pas la plus légère curiosité : il se détourne de ces ténébreuses profondeurs. Ce qu'il veut, ce sont des faits, des résultats. Aussi ne perd-il guère de temps, et son insouciance des préoccupations philosophiques augmente-t-elle sa fécondité. Ne rêvant jamais, il produit sans cesse.

Le poème de Van Mander contient toutefois de précieux détails historiques. Par moments, l'auteur sort de son étroit enclos et jette un regard sur la campagne, c'est-à-dire sur de plus vastes perspectives. Feuilletons en conséquence ce poème de cinq

en 1550, et cette tentative furent sans doute les causes qui déterminèrent Karel à entreprendre un livre analogue.

[1] Il nous dit lui-même que nul ne l'avait précédé dans cette voie : « *In onse spraeck was voortydts niet tot schilders onderwys geschreven.* » Folio 4, recto.

mille vers que personne ne lit, non-seulement hors des Pays-Bas, mais en Belgique et en Hollande [1].

Le début rappelle d'une manière comique celui de Boileau dans un ouvrage fameux, rimé longtemps après. « O vous, jeunes lurons, espiègles charmants, qui, au lieu d'écrire, barbouillez et noircissez votre papier de bons-hommes, de petits moutons et d'autres bêtes, laissant à peine de loin en loin quelque place blanche; vous que la nature semble avoir destinés à la carrière d'artiste, en sorte que votre famille vous y pousse par les reins et par les épaules, croyez que, s'il est aisé de dire : *Je serai peintre,* il n'est pas facile de mériter vraiment ce nom. Entre peintre et peintre, il y a, voyez-vous, une montagne si haute que la plupart renoncent à la gravir. Des semaines et des mois ne suffisent point : il faut marcher des années entières, pour s'apercevoir que l'on avance. Pas n'est besoin, du reste, que l'on vous conseille ce voyage. L'art vous attire par son aspect séduisant; rien n'empêche de l'aborder, il est à la disposition de tout le monde. Seulement, prenez garde de faire comme le cousin ébloui, qui vole autour d'une chandelle et se précipite dans la flamme où l'attend la mort. Défiez-vous du charme qui vous entraîne, ne vous abusez-point sur vos ressources naturelles. »

Ce premier chant ne renferme que des avis, très-

[1] Voici le titre qu'il porte : *Den Grondt der edel vry schilderconst.*

sages du reste, concernant la manière dont les artistes doivent se conduire. Plusieurs sont intéressants au point de vue historique et nous montrent quelles étaient alors les mœurs des peintres. Nous avons rencontré la débauche face à face dans leurs ateliers, mais on pouvait croire qu'elle hantait seulement les plus pervertis. Les réflexions de Karel détruisent cette bienveillante hypothèse; elles prouvent que dame ivrognerie, accompagnée de dame luxure, rendait alors visite à presque tous les chevaliers du pinceau. Le passage est trop curieux pour que nous ne le donnions point en français.

« L'ivrogne tombe dans les égouts suffoquants et se trouve exposé à une foule de mésaventures. Quelles honteuses, quelles abominables prouesses n'a pas inspirées l'amour des boissons! On se repent, lorsqu'on est à jeun, surtout si l'on a commis un meurtre, car les mains criminelles qui détruisent l'œuvre de Dieu, ne peuvent pas la rétablir. Voyez les effets que produit la liqueur d'orge, voyez combien de buveurs elle change en pourceaux, renouvellant l'histoire des compagnons d'Ulysse! Mais il est plus dangereux encore de se battre. Quelle sottise d'applaudir à ces luttes grossières, comme on le fait habituellement, pour en accroître la furie! Le vulgaire, qui traite de héros tout individu irascible et opiniâtre, prodigue sans honte les injures à l'homme patient.

» On est cependant plus fort et on mérite plus d'éloges, selon la maxime des sages, en domptant

ses passions qu'en tuant son semblable. Mais si le nom de meurtrier inspire une horreur universelle, le vol est trop bas et trop méprisable pour que j'en parle; je le renverrai donc à la justice. Le larron peut toutefois restituer l'objet qu'il a pris, l'assassin ne peut ranimer le corps de sa victime.

» Ainsi donc, ô jeunesse intelligente, daigne fuir l'ivrognerie et ses regrettables conséquences, trop nombreuses et trop burlesques pour que je les passe en revue; tâche de devenir sobre, afin que les mauvais propos dirigés contre nous tombent dans les abîmes du Styx, qu'on ne nous appelle plus des têtes fêlées et qu'au malheureux proverbe : *Débauché comme un peintre* [1], on substitue celui-ci : *Rangé comme un artiste.*

» Quel honneur cela peut-il faire à notre profession que le public dise de certains d'entre nous :— C'est dommage qu'un esprit si distingué se souille par l'ivrognerie, par une conduite sauvage et licencieuse, qu'on le voie toujours en querelle, aussi prompt à s'irriter que violent dans ses fureurs?— Ces habitudes, je vous jure, refroidissent un grand nombre d'amis des arts; elles sont cause que bien des parents laissent à regret leurs fils apprendre la peinture.

» Mais ne vous effrayez pas, ô nobles débutants, de ce qu'il nous faut entendre dire, à notre grand

[1] Hoe schilder, hoe wilder.

dépit : Tous les artistes sont des vauriens. Nous devons en remercier quelques mauvais garnements, qui suffisent pour salir une troupe entière, rebelles aux sentiments délicats et aux pensées tranquilles de la peinture.

» Quiconque embrasse cet art devrait spécialement faire preuve de politesse ; le rustre même y prend goût et se laisse séduire par les manières douces et affables. En un mot, l'indulgence et toutes les qualités honnêtes sont nécessaires au peintre, qui veut se montrer digne de sa profession.

» Qu'il s'apaise donc et évite soigneusement la jalousie, la haine et les discordes. Les paroles sensées et tranquilles, voilà le moyen dont il fera usage pour terminer ses querelles, au lieu d'employer les injures et les coups, à la manière des poissardes qui, en plein marché s'accablent d'invectives et finissent par se lancer leurs corbeilles à la tête.

» Ils auraient tort de suivre l'exemple des charretiers, lesquels, ignorant les convenances, finissent leurs procès et leurs disputes à l'aide du poing et du couteau. La sottise est mère du tapage. L'essence même de l'art démontre que les plus habiles doivent toujours être les plus polis. »

Voilà une suite de recommandations bien divertissantes. Figurez-vous un professeur de notre époque tenant un langage pareil; ses élèves lui riraient au nez. Mais du temps de Karel, ces avis étaient d'une extrême importance, et la manière dont il

insiste le prouve assez. Nous nous sommes abstenus de traduire son homélie tout entière. Il doute si fort du résultat, qu'il allonge indéfiniment sa comique exhortation. Ne vous enivrez pas, ne vous battez pas, ne soyez ni voleurs ni homicides, étranges conseils placés au début d'un cours de peinture! Et comme on l'a vu, ces mœurs suivaient partout les blonds enfants des Pays-Bas. Van Mander les dissuade même d'aller en Italie, à cause des faciles plaisirs que leur préparent un beau soleil, une terre où croit la vigne et d'aimables pécheresses.

» Je devrais, s'écrie-t-il, vous détourner de ce voyage, si je ne craignais de vous mettre en fureur, surtout quand il s'agit de Rome, le lieu que les artistes visitent de préférence et la grande école de la peinture; mais c'est aussi l'endroit où les dissipateurs, où les enfants perdus viennent manger leur fortune. On doit avoir peur d'y conduire sa jeunesse.

» Apprenez des hommes d'expérience que beaucoup en reviennent pauvres et nus, car la déraison y a établi son séjour, en a fait un nid de malheur, dans lequel sont fomentés tous les vices que l'on trouve épars sur le reste de la terre, comme le dit Pétrarque; et il ajoute bien d'autres invectives, auxquelles la vérité ne permet pas de contredire. »

Ne croyant point toutefois que les artistes renonceront à se transporter au delà des Alpes, il prend le parti de leur versifier de nouvelles admonitions.

Rien de plus pratique ; elles ont la saveur un peu lourde de la bière flamande.

« Évitez les petites auberges et la mauvaise compagnie. Ne laissez pas voir que vous portez beaucoup de numéraire sur vous. Ayez soin de ne pas dire où vous voulez vous rendre. Soyez honnêtes et polis, préservez vous des querelles. Ne restez jamais sans argent, mais ne vous avisez point d'en prêter beaucoup à vos compatriotes malheureux.

» Apprenez à connaître les habitudes des peuples. Imitez le bien et fuyez le mal. Mettez vous en route et cherchez un gîte de bonne heure. Pour éviter les maladies de peau et les insectes immondes, examinez bien les lits et les draps ; mais surtout tenez-vous loin des femmes légères, car, outre le péché qu'elles vous feraient commettre, elles peuvent vous endommager pour le reste de votre vie. »

Plus loin, l'auteur nous apprend que, dès cette époque, les artistes septentrionaux étaient regardés comme d'habiles paysagistes [1], mais que les Italiens leur déniaient le talent de peindre l'histoire. Ils se réservaient ce don. « Je crois bien pourtant, dit le poëte, que nous leur avons dérobé leur part, aussi bien dans la peinture que dans la sculpture et la gravure. Ils commencent à s'en apercevoir, ajoute-

[1] Aussi les hommes du Midi avaient-ils souvent recours à eux pour peindre les fonds de leurs tableaux, comme le dit Van Mander en son cinquième chapitre.

t-il. C'est pourquoi, mes amis, redoublons de zèle et de courage. Faisons tant par notre diligence qu'ils ne puissent plus dire, selon leur habitude : les Flamands ne savent point exécuter la figure. »

Les voyageurs veulent-ils être bien accueillis à leur retour? Qu'ils apportent un bon nombre de pièces d'or et d'argent, qu'ils les fassent sonner dans leur gousset, afin de réjouir leurs parents et leurs connaissances. S'ils arrivent vêtus de beaux habits, personne ne se bouchera le nez devant eux. On les fêtera, on leur donnera des présents. Les tendres et les belles ne les fuiront point : on s'occupera vite de galants si dignes d'intérêt.

Pourquoi ne peut-on s'empêcher de rire, en lisant ces grossières vérités? pourquoi toutes les réflexions du même genre égaient-elles infailliblement ou le lecteur ou l'auditoire? Ces lâches maximes devraient causer une tristesse profonde. C'est le dédain que l'on témoigne aux malheureux, c'est le respect que l'on montre pour l'opulence, la force et le bonheur, qui ont amené l'oppression de la terre, qui plongent les infortunés dans un abîme sans espérance. Nul motif n'est aussi propre à faire douter de l'avenir des nations. Vous pouvez détruire tous les liens qui enchaînent les hommes, mais détruisez donc leur servilité originelle! Ne leur est-elle pas chère et n'ont-ils point des accès de joie, quand vous la mettez hardiment à nu, que vous l'étalez sans détour à leurs yeux? Étrange disposi-

tion que de se complaire dans les preuves de son infirmité!

Mais nous nous laissons entraîner par des considérations un peu trop graves pour le prosaïque Van Mander. Une description assez intéressante de son voyage en Italie termine le premier de ses quatorze chants. Il aborde ensuite la peinture, son véritable sujet.

Ce qui frappe d'abord dans ce poème, c'est le peu de place accordée au dessin; il occupe seulement un chapitre de vingt-deux strophes ou octaves, un des plus courts de tous. La couleur est bien mieux traitée : elle a obtenu quatre chants et cent quinze stances. Cette disproportion trahit les goûts néerlandais de Karel; ses idées les attestent pareillement. Selon lui, le dessin forme le corps de la peinture, la couleur en est l'âme. Le premier nous ouvre la porte du palais, la seconde le décore et l'illumine. Il y a plusieurs méthodes pour étudier l'une et l'autre. On peut d'abord apprendre le dessin en copiant des estampes; mais il faut abandonner cette manière le plus tôt possible et recourir à la nature.

C'est la vie même qui est le grand modèle, la grande institutrice; elle a une harmonie parfaite et une précieuse ingénuité, aussi bien dans le repos que dans le mouvement. Il est admirable de voir qu'elle grâce s'en épanche de tous côtés; là nous trouvons tout ce qui nous manque : effets, attitudes, raccourcis, chairs et contours, semblent disposés

pour nous instruire et nous réjouir. Avec de la patience et le courage de travailler, de refaire, on devient un maître. La nature, c'est le but qu'il faut ajuster, le meilleur sol pour bâtir, le meilleur livre à déchiffrer. Les beaux nus de l'homme, de la femme, des enfants et une pratique perpétuelle valent mieux que toutes les leçons Examinez, observez de même les animaux. Dans l'observation est le salut.

La couleur donne le mouvement et la vie aux traits morts et ternes du dessin. Elle seule produit les résultats ambitionnés par l'artiste. Le dessin est comme la statue d'argyle que Prométhée avait pétrie; la couleur est semblable à la flamme qu'il déroba au ciel pour animer sa froide Pandore. Les poëtes chantent leurs vers sur la lyre, afin de leur donner plus de sens, de force et d'intérêt, en charmant les oreilles; nous unissons à notre tour les lignes et le coloris, dans le but de séduire les yeux. La couleur est formée de la substance même de la lumière; c'est une lumière solide et parfaite.

Après avoir rimé cette poétique définition, Van Mander s'occupe du maniement de la palette et des pinceaux; il entre dans le détail du métier. Nous omettrons les préceptes purement techniques. L'auteur n'y décrit pas de méthode actuellement ignorée. Lorsqu'il s'occupe des proportions humaines, par exemple, il dit que notre corps est semblable à un édifice dont toutes les parties doivent être har-

monieusement ordonnées. Le visage depuis la racine des cheveux jusqu'au bas du menton en forme la dixième partie; la main également, depuis le poignet jusqu'au bout du médius. Si l'on prend la longueur entière de la tête, elle est avec le tout dans le rapport d'un huitième : le pied, d'un sixième. Le nombril marque le centre et nous divise en deux parties égales. Il est inutile de rappeler ces principes d'école, enseignés de nos jours comme autrefois. Diderot en a contesté la justesse et, par suite, les bons résultats [1]. Il s'appuie sur la nature, qui n'observe jamais les proportions académiques. Or, pendant que le vrai les repousse, le beau ne les traite pas mieux. Dans une foule de circonstances, la disproportion est une grâce et un avantage. La petitesse de la main et celle du pied n'ont-elles pas leur charme? Une petite main ne semble-t-

[1] « Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard; et l'homme sauvage et l'homme policé : et le magistrat, et le militaire et le portefaix » *Essais sur la peinture*, par Diderot, pages 4 et 5; Paris, 1795. Goëthe jugea ce livre si remarquable et si neuf, qu'il le traduisit et le commenta.

elle pas mieux faite pour sentir, plus délicate? Une certaine longueur du cou, avec des épaules tombantes, ne réunit-elle point la séduction à la dignité? Qui voudrait proscrire les innombrables variations de la forme humaine? qui oserait prétendre que ce sont des erreurs de notre mère commune? Ne doit-on pas y voir plutôt des finesses? Une irrégularité dans les traits augmente l'expression du visage : la pâleur lui donne un air touchant ou un caractère sublime. La nature essaye les combinaisons les plus diverses et une foule d'entr'elles se distinguent par un genre spécial de beauté.

La prévention en faveur de l'Italie était si grande du temps de Van Mander, qu'il déclare sans balancer la couleur des peintres méridionaux bien supérieure à celle des peintres flamands. Il est curieux de voir les termes énergiques dont il se sert pour exprimer cette opinion.

« Les Italiens sont beaucoup plus habiles que nous dans le coloris, malgré toutes nos fanfaronnades. Leur manière est plus douce et plus poétique. Nous avons la mauvaise habitude de répandre une lumière égale sur les premiers et les derniers plans. Nous ne savons pas d'ailleurs éviter la sécheresse, et lorsque nous croyons le mieux peindre le nu, la chair sous nos mains se transforme en poisson, les personnages deviennent des statues de pierre. »

On voit que dès lors, comme de nos jours, l'art

national était dénigré par des hommes qui ne le comprenaient pas. Sans doute le Corrège et le Titien avaient obtenu des effets de couleur si admirables qu'on ne les a jamais surpassés ; on ne pouvait leur donner de trop grands éloges. Mais ce n'était pas un motif suffisant pour traiter avec mépris une nation ingénieuse, qui possédait les tableaux des Van Eyck, des Hemling, des Quinten Matsys et des Lucas de Leyde. Au moment où l'écrivain promulguait cette dure condamnation, Otho Venius était déjà célèbre et le fougueux auteur de la *Descente de croix,* Rubens, âgé de 27 ans, préparait une époque glorieuse entre toutes [1].

Les écrits multipliés de van Mander [2], absorbant une partie de ses forces et de son existence, lui causèrent sous le rapport du talent pittoresque un grave préjudice. Il en fait lui-même l'aveu. Je ne pense pas néanmoins que la nature lui eût octroyé à cet égard de brillantes facultés. L'opinion générale des historiens lui est contraire et nous avons dit un mot de son style d'après ceux qui l'ont

[1] A la fin du XVIe siècle, on abandonna entièrement la couleur serrée, luisante, polie et profonde du siècle antérieur; un passage de van Mander constate cette métamorphose : « On ne chargeait pas autrefois les pinceaux comme actuellement, où on pourrait juger à tâtons les ouvrages et en sentir avec les mains toutes les parties : les couleurs sont de nos jours si épaisses et si inégales, que les figures ont l'air d'être en demi-bosse et taillées dans la pierre. »

[2] On en trouvera la liste dans le premier volume de Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas.*

jugé avant nous. Depuis lors une excursion à Meulebeke nous a permis de l'apprécier par nous-même. L'église de St-Martin, à Courtray, renferme un tableau qui porte la signature suivante : *C. V. Mandere inventor fecit anno Domini* 1582. Il retrace le martyre de Ste Porphisia et de deux cents chevaliers, comme le dit une seconde inscription [1]. C'est une œuvre essentiellement médiocre. On aperçoit sur le devant les corps et les têtes des chevaliers décapités ; plus loin, au milieu d'un espace vide, Porphisia que l'on exécute et qui forme le centre du tableau : le tortionnaire lève le bras pour la frapper. Une multitude de spectateurs, des hommes à cheval entourent le lieu du supplice, et dans le lointain des montagnes bornent la perspective. Une remarquable insignifiance alourdit tous les visages; celui de Porphisia elle-même n'a pas d'expression, pas de caractère; elle semble ignorer le sort qui la menace. Les contours sont très-arrêtés, sont même durs; l'auteur n'a pas su rendre les effets de la distance, ni assouplir son dessin, ni adopter franchement la manière italienne qu'il prônait avec enthousiasme. Il balance entre les procédés nouveaux et la vieille méthode. Le rouge, le vert, le

[1] IIC Rudders, die in 't geloof stonden.
zyn met Porphisia, onthooft,
en geworpen an de honden.

« Deux cents chevaliers, qui restaient fermes dans leur croyance, sont décapités avec Porphisia et jetés aux chiens. »

jaune, l'amaranthe et presque toutes les couleurs, réunies sur ce panneau, lui donnent un aspect bigarré : elles sont fines, mais dépourvues à la fois de hardiesse et de moëlleux Les types manquent d'ailleurs complètement de beauté [1].

Un second tableau du même artiste se trouvait à Meulebeke, dans la maison qu'il habitait et que possède M. Carpentier. Il représente l'adoration des Mages. C'est une œuvre douce et tranquille, une œuvre flamande de l'ancienne école. La Vierge a une petite tête brabançonne, ronde et potelée. Le monarque en cheveux blancs qui baise les pieds du Christ, lui rend cet hommage avec une expression respectueuse et bien sentie. Le deuxième roi, qui se tient debout derrière lui, ôte sa couronne en signe de vénération; Joseph le salue à son tour, idée naïve très-naïvement rendue. Le prince nègre est insignifiant comme d'habitude et comme une foule de princes qui n'ont pas le visage noir. Le style flamand de l'époque règne dans tout le travail; on n'y sent presque nulle part l'imitation des peintres méridionaux. Point d'effort, nulle recherche. Van Mander exécuta probablement ce morceau avant l'année 1574, où il s'achemina vers l'Italie. J'ai obtenu du propriétaire qu'il en fît don à l'église de Meulebeke; on sera désormais sûr de voir une

[1] Quoique les ais de ce tableau se disjoignent, il est en assez bon état et n'aurait besoin que de légères réparations.

production de l'artiste-écrivain dans son pays natal [1].

Il y a quelques années, l'ancien logis de Van Mander contenait deux autres tableaux. L'un figurait le départ d'une troupe de croisés pour la terre sainte. Ils ornaient une de ces grandes cheminées à la mode au XVI[e] siècle. M. Toussaint, greffier de Bruxelles, les a enlevés de la place qu'ils occupaient et, avec l'insouciance d'un homme de loi, les a fait vendre aux enchères. Je ne sais ce qu'ils sont devenus. Quand j'ai visité l'obscure demeure, je n'y ai trouvé que deux femmes repassant leur linge, tandis que la bise grondait au dehors et que la pluie tombait sans interruption; car il faisait un temps à décourager Ruisdael lui-même, le peintre mélancolique; le ciel submergé par les nues, l'air plein de vapeurs, les arbres ruisselants et la terre inondée, tout semblait se dissoudre en eau.

[1] L'église de St-Martin, à Courtray, renferme un autre tableau que je crois de sa main : c'est le plus beau et le mieux dessiné. Il a pour sujet Saint Eloi consacrant l'église même : un personnage barbu, placé sur la gauche et tenant un livre, ressemble tout à fait à Van Mander. Le style étant d'ailleurs pareil, ces deux circonstances réunies donnent presque une certitude. Plusieurs femmes et un vieillard sont remarquablement peints.

CHAPITRE XV.

Développement du paysage.

Hans Vereycke. — Jacques Grimmer. — Molenaer. — La peinture en détrempe occupe à Malines 150 ateliers.—Jean Bol. — Les frères Valkenborgh. — Étranges prouesses de Kornélis Ketel. — La division du travail est appliquée à la peinture. — Mathieu et Paul Bril.—Différences du paysage flamand et du paysage hollandais.

L'analyse du poème de Karel van Mander nous a montré que, dès lors, les paysagistes flamands étaient célèbres dans toute l'Italie. Pour fonder cette réputation générale, le concours de plusieurs talents avait été nécessaire. Patenier et Henri à la houpe n'eussent pas suffi. Leur manière datait du siècle antérieur; ils suivaient la tradition des Van Eyck

et, ce style n'étant plus à la mode par delà les Alpes, on devait y apprécier faiblement leurs ouvrages[1]. Ils possédaient tout le fini, toute la gracieuse naïveté de la période sacerdotale ; mais il leur manquait le libre dessin, la grande tournure, la hardiesse de pinceau que réclame le goût moderne[2].

[1] J'ai eu récemment l'occasion de voir chez le prince d'OEttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, deux œuvres curieuses de Patenier. L'une représente Saint Christophe portant le petit Jésus. L'onde qu'il traverse paraît plutôt un bras de mer qu'un fleuve. Avec ses bords couverts de maisons, de châteaux et d'églises, elle occupe la majeure partie du tableau, dont le saint et l'ermite ne sont que des accessoires importants. Ces figures ont d'ailleurs, quant à l'exécution, une valeur très secondaire. Le premier plan du paysage rappelle tout à fait le style de Hemling, ses arbres obscurs, ses rivages élégants, ses ombres intenses qui se projettent sur l'eau. Le second plan est bleu comme dans le morceau d'Anvers. Des nuages assez bien rendus flottent au milieu du ciel, chose rare à cette époque. Sur le fleuve, on aperçoit de grands navires maritimes, comme sur l'Escaut. Le lointain laisse déjà voir les effets de la brume.

Le second tableau nous montre le supplice du Golgotha. Derrière les personnages, on découvre un château gothique et une éminence couronnée d'arbres, puis, au delà, une vaste campagne où les lois de la perspective sont très-bien observées. Des nuages encore mieux peints dorment dans le ciel. Un bleu vague adoucit les derniers plans.

[2] M. le prince de Ligne a fait l'année dernière l'acquisition d'un tableau de Henri à la houpe merveilleusement bien conservé. Il a pour sujet l'adoration de l'enfant Jésus, au milieu d'une ruine. La tête de Saint Joseph est très belle. Sur un pilastre apparait le fameux hibou: d'autres hibous sont dessinés dans les arabesques. On admire malgré soi le sombre azur du ciel, qui se rapproche un peu du vert. Le moelleux des carnations étonne et charme à la fois. L'excellence du travail range l'artiste au nombre des maîtres. On lit sur le vieux monument cette date bizarre : N80, c'est-à-dire 1580, l'N devant se décomposer ainsi IV. Comme ni la France, ni la Belgique, ni la Hollande

Voyons donc si leurs efforts pour donner au paysage une existence indépendante ne furent point secondés par d'habiles rivaux et de dignes successeurs.

Van Mander nous a conservé les noms et transmis quelques détails sur la vie de plusieurs d'entr'eux; mais presque tous leurs tableaux se sont perdus. Le premier dont parle l'historien est Hans Vereycke, de Bruges, surnommé le petit Jean. Il peignait très-bien le paysage et d'une manière fort agréable, unissant la fidélité de la représentation à l'élégance du travail. Il lui arrivait fréquemment de placer au milieu de ses campagnes une sainte vierge moins grande que nature. Son talent brillait aussi dans l'histoire et le portrait. « J'ai vu, nous dit Karel, un triptyque de sa main qui se trouvait hors de Bruges, au *Château bleu,* demeure de Claude van Mander, mon oncle; sur le panneau central on découvrait Marie, entourée d'un site champêtre; sur les vantaux étaient peints le propriétaire, sa femme et ses enfants [1]. »

Quoique notre auteur, avec son désordre habituel, parle d'abord de Hans Vereycke, il mentionne plus loin des artistes qui ont dû le précéder : Jacques Grimmer entr'autres, né à Anvers et reçu dans la corporation des peintres de cette ville en 1546. Il eut Mathieu Cock pour maître au dé-

ne possèdent un seul ouvrage de Henri à la houpe, ce tableau est d'une valeur inappréciable.

[1] Van Mander, chap. IV.

but de son noviciat, puis Christian Queburgh [1]. Il fit un grand nombre de paysages d'après nature, copiés autour de la cité opulente et ailleurs. Tels étaient son mérite, son adresse à reproduire les divers objets, que, pour certaines parties, personne n'était plus habile : on n'osait lui donner que des rivaux. Il avait étudié soigneusement les effets de l'air et de la perspective, en sorte qu'il les rendait avec un talent hors de ligne; l'œil s'égarait tout joyeux dans la profondeur limpide de ses horizons. Ayant la main légère et le coup d'œil exact, son travail était aussi rapide que son imitation fidèle. Il cultivait la poésie en même temps que la peinture, et jouait parfaitement la comédie. Les amateurs recherchaient beaucoup ses tableaux, qui avaient obtenu un grand succès [2].

Ce fut aussi un bon peintre de la nature que Cornélis Molenaer d'Anvers, appelé *Neel le louche*, à cause de son strabisme. Il exécutait admirablement les feuillages, soit dans leur nouveauté, lorsqu'une teinte d'or se mêle aux nuances de la verdure, et qu'ils parent l'extrémité des branches, comme de frêles pinceaux, ne jetant, pour ainsi dire, aucune ombre ; soit lorsque juin leur a donné leur épaisseur poétique et leurs fraîches ténèbres, soit lorsqu'ils tombent lentement au souffle de l'au-

[1] Né aussi à Anvers.

[2] Van Mander, t. 1er, p. 304.

tomne, semant tous les chemins de leurs débris, ou palpitent le long des rameaux avec une sorte de funèbre inquiétude. On était généralement d'accord pour louer cette partie de ses œuvres; les artistes l'admiraient encore plus vivement que le public. La manière de Molenaer rappelait celle des peintres en détrempe; « il ne se servait pas d'appuie-main, nous dit van Mander, et travaillait avec une rapidité peu commune. » Il n'avait eu néanmoins pour maîtres que son père, coloriste médiocre, et après la mort de son père, un autre barbouilleur qui était son oncle.

Grâce au talent qu'il possédait, Molenaer eût pu vivre dans l'aisance et le bonheur. Mais la nature lui avait donné un caractère faible; il ne savait pas diriger sa maison, et quand il voyait ses affaires en déroute, au lieu de s'occuper vaillamment à rétablir l'ordre, comme un bon capitaine cherche à rallier ses soldats, il perdait courage, prenait la fuite et se sauvait chez un débitant de liqueurs plus ou moins fortes. Les boissons finissaient alors d'assoupir sa volonté somnolente. Ses travaux se ressentaient d'une aussi fâcheuse conduite; plus il tâchait de se consoler dans les tavernes, plus ses ressources devenaient précaires. Madame Molenaer était souvent contrainte d'aller demander le prix des tableaux, avant qu'ils fussent terminés; quand on lui donnait la somme, le peintre la buvait et adieu la peinture! il ne finissait pas l'ouvrage. Comme d'habitude, on en

rejetait la faute sur sa femme; car on accuse toujours le sexe aimant et faible des sottises de l'autre. Moïse lui-même a eu cette galanterie dans la Genèse. C'est une manière facile et victorieuse de se disculper.

Molenaer devint donc fort pauvre, et comme il était aussi très-doux, ses confrères purent l'exploiter sans vergogne. Il exécutait un beau paysage entre l'aube et le coucher du soleil; ils jugèrent donc lucratif de le prendre à leur service, moyennant un *daalder* ou 30 sous par jour. Ne bornant point là leur munificence, ils lui donnaient 35 centimes pour un fond de tableau. Je vous laisse à penser les ripailles que de semblables gains lui permettaient de faire! Il mourut à Anvers dans le dénuement, et l'on n'a point en conséquence pris la peine de recueillir la date de sa mort [1].

On environnait alors les appartements de grandes toiles peintes à la détrempe, qui tenaient lieu de tapisseries. L'usage en était si répandu que la préparation de ces toiles occupait à Malines au-delà de cent cinquante ateliers, indépendamment d'un bon nombre d'autres à Courtray et en différentes villes. On y avait d'abord peint des figures, comme Rogier van der Weyden; le paysage, d'une exécution plus facile et plus prompte, les avait ensuite envahies. Ceux qui les ornaient de pâturages, de fleuves, de

[1] Van Mander, t. I[er], p. 305 et 306. On sait seulement que Jean Nagel, son disciple, quitta ce monde en 1602.

montagnes, de bois et de châteaux méritaient moins le nom d'artistes que celui d'industriels. Mais si parmi eux se trouvait un homme doué d'un talent original, une constante pratique lui fournissait le moyen de le développer ; un grand peintre se formait insensiblement au milieu d'une troupe vulgaire. Il abandonnait alors la détrempe, sauf exception, et employait des couleurs à l'huile. Ainsi sortirent de l'ombre Pierre Vlerick, de Courtray, Jean Bol, Lucas et Martin Valkenborgh, de Malines. Les derniers, qui étaient frères, n'eurent pas besoin de quitter leur pays pour saisir le sens à la fois évident et mystérieux de la nature, sa beauté visible et ses beautés secrètes. Ils habitèrent soit leur commune, soit Anvers, jusqu'à l'époque où les iconoclastes dévastèrent les édifices religieux. Abandonnant alors la Flandre pour les villes d'Aix-la-Chapelle et de Liége, ils y travaillèrent beaucoup d'après nature; les bords de la Meuse et les montagnes des environs leur offraient d'admirables points de vue. Ces trois peintres se plaisaient mutuellement; on les voyait toujours se promener ensemble et faire de la musique sous les tentes parfumées des bois, ou sur la mousse des plateaux qui dominent les vallées. Quand un peu de calme se rétablit dans leurs provinces natales, ils en reprirent le chemin et continuèrent leurs excursions au milieu des polders et des grandes plaines verdoyantes. Outre le paysage, Lucas savait fort bien

exécuter le portrait à l'huile, surtout en miniature; il employait aussi les vieux procédés des enlumineurs. Ce talent lui fit faire la connaissance de l'archiduc Mathias, qui lui proposa de le suivre à Linz, au bord du Danube; il le logea près de son palais et, lui demandant sans cesse des travaux, ne lui permit point de languir dans l'inaction. Mais lorsque les Turcs envahirent la Hongrie, Lucas n'aimant point les troubles s'éloigna au plus vite du théâtre de la guerre, comme il s'était jadis éloigné des provinces flamandes. Il revint mourir aux lieux où il était né [1]. Martin de Valkenborgh termina ses jours à Francfort. Il laissa plusieurs fils, aussi habiles peintres que lui.

Jean Bol se développa dans les mêmes conditions et dans la même ville que les frères Valkenborgh. Il vint au monde le 16 du mois de décembre 1534 et appartenait à une bonne famille. Il avait quatorze ans, lorsqu'un barbouilleur en détrempe lui donna les premières leçons de dessin. Quand il eut travaillé deux ans sous sa tutelle, il partit pour l'Allemagne. Heidelberg, assise au flanc d'une montagne couverte de bois, dans un poétique vallon, où murmure et blanchit le Necker, moitié rivière, moitié torrent, fut le lieu qui captiva notre jeune homme. Il n'y fit pas un plus long séjour

[1] « En is eyndelyck daer vertrocken, doe den Turck Hongheryen quam bekrygen. Lucas is daerboven in 't Landt gestorven. » En traduisant ces deux phrases, Descamps a fait un double contresens, que tous les auteurs ont reproduit.

que chez son premier maître et revint habiter Malines. L'étude fut dès lors son seul guide. Il peignait à la détrempe des scènes d'histoire ou de beaux paysages, qui se distinguaient par une habile ordonnance, par une exécution nette et ferme. Les sujets compliqués ne l'effrayaient pas : van Mander s'est amusé à décrire une de ses toiles, représentant la fuite d'Icare; on y voyait une immense perspective et de nombreux détails, une île, la mer, un fort, des rochers, des pâtres, des laboureurs, des plantes de tout genre. C'était un petit monde que couronnait l'azur profond du ciel. Bol travailla ainsi jusqu'en l'année 1572. Malines ayant alors été prise et pillée, il se sauva dans un complet dénuement. Les soldats espagnols lui avaient même ôté ses habits et il fut contraint d'aller à Anvers, sans autre costume que ses cheveux. Un amateur lui donna non-seulement l'hospitalité, mais de riches vêtements : il pût reprendre le pinceau et faire appel à son ancienne gaieté. Une circonstance le dégoûta de la peinture en détrempe; des individus achetaient ses toiles, les copiaient fidèlement et vendaient leurs imitations pour des originaux, subtilité fort lucrative [1]. Jean Bol n'exécuta plus dès lors que des miniatures. Son adresse dans ce genre de travail était si grande qu'il défiait la supercherie. Mais il vivait

[1] On exerce encore en Belgique cet honnête métier avec une prodigieuse effronterie. Les voleurs contrefont même la signature du peintre.

à une époque malheureuse où nul ne pouvait compter sur le repos. En 1584, au moment où le duc de Parme méditait le siège d'Anvers, notre artiste abandonna la ville, fatigué des séditions perpétuelles qui l'agitaient. Il promena son inquiétude de Berg-op-Zoom à Dort, de Delft à Amsterdam; ce fut en ce dernier lieu qu'il se fixa. Il y peignit un grand nombre de vues d'après nature, le port plein de vaisseaux, les rues pleines de monde, la campagne chargée de moulins hydrauliques et de bétail. Il multipliait dans ses œuvres les personnages et les motifs. On recherchait beaucoup ses élégantes miniatures, qui joignaient au fini de l'ancienne école la liberté du nouveau style; les graveurs aimaient à les reproduire par le burin. Il termina sa carrière le 20 novembre 1593.

Jean Bol avait épousé une veuve, qui ne lui donna point d'enfants; mais elle avait eu du premier lit un fils dont le nom ressemblait singulièrement à celui du peintre malinois: il s'appelait François Boels. Jean lui enseigna son art, mais le jeune homme mourut peu de temps après lui. Bol eut encore pour disciple Jacques Savery, frère et maître de Roland Savery, lequel déploya une habileté peu commune et viendra prochainement se placer de lui-même dans l'amphithéâtre historique, où nous convoquons toutes les gloires de la peinture néerlandaise[1].

[1] Van Mander, t. Ier, p. 322 et suivantes.

Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'au XVIe siècle, on sembla revenir à la détrempe et à la miniature. Valkenborgh et Jean Bol ne furent point les seuls qui tentèrent ces voies écartées. Enghelrams, Pierre Boom, Joseph de Lierre, Vlerick, Hoefnaeghel et d'autres encore remirent en honneur les procédés du XIVe siècle. On fit de nouveau un grand nombre de livres enluminés. Cette époque de doutes et d'essais, qui avait perdu la trace nationale, ne savait plus quelle direction prendre, et au milieu de son incertitude, cherchait l'avenir dans le passé. Des expédients bizarres, qui dénotaient le même embarras, furent alors employés comme des ressources légitimes. Kornélis Ketel ne s'imagina-t-il pas de peindre avec les doigts seuls et sans le secours du pinceau! On le railla d'abord, on traita cette idée de folie; mais la nouvelle méthode réussit parfaitement. Il exécuta d'abord son portrait de différentes manières, et, à le voir, on n'aurait pu deviner comment il s'y était pris. Un *Démocrite* et un *Héraclite* ne parurent pas inférieurs. On acheta ces peintures étranges, comme de véritables curiosités. Mais si l'on peut dédaigner le pinceau, pourquoi faire usage de la palette? Ketel ne tarda point à se dire qu'elle était superflue; sa main gauche lui rendit les mêmes services. C'était beaucoup sans doute; ce n'était point encore assez. Quelle raison l'empêchait de peindre aussi de la main gauche? Il essaya et eut le plaisir de ne point échouer dans ce nouveau caprice. Le

succès augmentant la hardiesse, Ketel résolut de peindre avec le pied droit. Pour le coup la fanfaronnade sembla trop forte et l'on douta de sa raison. Se mettant à l'œuvre sans tenir compte des murmures, le hâbleur réalisa son projet. Le pied gauche eut ensuite son tour : il fallait bien que Ketel peignît du pied gauche! le moyen de ne pas tenter cette épreuve! de faire une halte soudaine dans une si bonne route! Notre artiste parvint encore à ses fins. Vous croyez peut-être que ce fut le terme de ses exploits? Détrompez-vous. Il avait tracé des tableaux avec chacun de ses membres séparément; il voulut les employer tous les quatre à une même production. Le voilà donc se barbouillant les pouces et les orteils, avançant un pied, puis une main, puis un autre pied, puis une autre main, faisant une sorte de gymnastique et donnant par sa joie puérile la mesure de sa vanité [1].

Mais le XVI[e] siècle ne se perdit pas toujours dans des voies trompeuses; il ne commit pas toujours des fautes et des excès. Tant qu'une nation renferme en elle un principe vital, tant qu'elle n'est point

[1] Cette forfanterie suggère à Descamps de bonnes réflexions; le cas est si rare que nous allons les transcrire : « Dès qu'on peut mieux peindre avec le pinceau qu'avec ses pieds et ses mains, pourquoi abandonner un usage plus facile et plus sûr? Le but d'un artiste étant de faire le mieux qu'il est possible, on doit préférer la manière de bien faire facilement à celle de mal faire difficilement. Voilà pourquoi les poètes ont renoncé aux sonnets, aux acrostiches et aux bouts-rimés. »

tombée dans le relâchement et l'abrutissement qui précèdent la mort, les crises de sa destinée amènent de favorables conséquences. A l'état organique, la nature possède une force merveilleuse; comme l'arbre frappé d'un coup de hache, elle distille une gomme d'or par ses blessures. En négligeant l'art national, les peintres flamands conquirent au delà des Alpes la science moderne; ils sortirent de l'étroite chapelle où s'agenouillaient leurs devanciers, puis cheminèrent sans crainte à travers le monde. Ce ne fut pas la seule révolution qu'ils accomplirent. La synthèse de l'école brugeoise devait faire place à l'analyse, d'après une tendance invariable de l'esprit humain : il fallait que la division du travail s'effectuât dans la peinture. Chaque genre fut cultivé d'une manière indépendante et chacun d'eux y gagna en profondeur et en variété. L'élégance facile de la nouvelle méthode, les recherches, les études spéciales des artistes portèrent leurs talents jusqu'au degré qui avoisine la perfection intrinsèque et absolue. Quand le siècle de Rubens se leva jeune et frais de la couche des âges, il trouva tout préparés les instruments de sa gloire.

Nous avons vu comment d'année en année on apprit à mieux rendre la nature; mais nous avons été contraints de passer sous silence une foule d'hommes, qui se rendirent célèbres en développant le paysage. Fallait-il multiplier les preuves, écrire des notices plus ou moins dépourvues d'intérêt et de charme

sur François Mostaert, élève de Patenier, sur Hans Soens, élève de François Mostaert, sur Nicolas Rogier, Hans Kaynot, Henri van Cleef, Pierre Balten, Joseph de Lierre, Cornille de Witte, Louis de Vadder, Jean Nieulant et Gilles de Cooninxloo? La réputation du dernier fut considérable; mais où sont ses œuvres? A peine si on lui attribue deux ou trois pages douteuses que possède l'Allemagne[1]. Il est bon que l'histoire tienne note de pareils artistes, mais elle ne peut leur accorder une longue attention.

Les peintres de ce temps qui nous ont laissé le plus d'œuvres bucoliques sont les frères Bril. Nés tous les deux à Anvers, ils passèrent dans la pauvreté la première partie de leur existence. On a très-peu de détails sur leur sort ultérieur. L'aîné, qui s'appelait Mathieu, orna de paysages les salles et les galeries du Vatican; il déroula, entr'autres sujets, à l'étage le plus élevé, des processions romaines, qu'il peignit à fresque. Il mourut en 1584, âgé de trente-quatre ans. C'est tout ce que l'on sait de lui.

Paul Bril[2] reçut d'abord les leçons d'un médiocre artiste Anversois, Damien Wortelmans. A quatorze ans, il peignait en détrempe, pour gagner sa vie,

[1] Dans la galerie impériale de Vienne et dans celle de Lichtenstein.

[2] Né en 1556.

des boîtes et des dessus de clavecins, remplissant d'ailleurs par force d'autres besognes du même genre. Il quitta Anvers pour Bréda, puis Bréda pour Anvers, sans faire fortune dans l'une ou l'autre ville. Dès qu'il eut vingt ans, il prit le chemin de la France, malgré le désir de ses parents, qui voulaient le garder près d'eux. Il fit un séjour à Lyon, et s'achemina ensuite vers Rome, où l'attendait son frère. Quoiqu'il eût montré peu de facilité dans ses premières études, il déploya tout à coup un vrai talent de paysagiste. Ses productions furent nombreuses. Il cultivait également la fresque et la peinture à l'huile, tantôt coloriant de vastes espaces, tantôt représentant sur cuivre ou sur toile de petites vues agrestes, que se disputaient les amateurs. Son ouvrage le plus important fut celui qu'il exécuta dans une nouvelle salle du palais des souverains pontifes, en 1602 : il avait 68 pieds de large et une grande hauteur. On y voyait l'épisode de Saint Clément attaché à une ancre et jeté dans la mer : des anges descendaient du ciel. L'œuvre était remarquable non-seulement par ses proportions, mais encore par sa beauté. Il peignit en outre, dans la chambre où le pape couchait durant la saison brûlante, six paysages d'après nature, retraçant des monastères voisins de Rome, bâtis sur d'agréables collines. Un certain cardinal Matheo et son frère Hasdrubal lui firent représenter chez eux d'autres scènes champêtres, agrandissant, pour ainsi dire,

leur palais de toute la profondeur des perspectives[1].

On admirait beaucoup l'exactitude de ses images et le soin avec lequel il caractérisait et spécifiait les arbres. Ses tableaux étaient donc fort recherchés par les princes et les seigneurs; on en donnait de grandes sommes dans les ventes publiques. L'auteur finit ses jours à Rome, en 1622, âgé de 66 ans[2].

On peut assez bien juger la manière de Paul Bril, d'après les tableaux que renferme le Louvre. Ils sont au nombre de sept. Dans le premier, une éminence d'un vert pâle s'élève sur la droite, portant à mi-côte une vieille tour. Des flancs de cette colline sort une rivière, qui tombe en cascade près d'un groupe de rochers. Un pont de bois sert à franchir le sinueux courant; deux pêcheurs gouvernent une barque, deux autres les considèrent. Un massif d'arbres occupe la rive gauche, par delà le torrent, et se détache sur un ciel d'un bleu très-pâle, voilé presqu'entièrement de nuages gris.

Dans un autre tableau, on aperçoit une grotte creusée de part en part au milieu des roches. La

[1] Van Mander, t. 2, p. 150 et suivantes.

[2] « Tandem autem Romæ è vivis excedebat anno 1622, multâ laude cumulatus, dolentibusque eumdem omnibus artis peritis. » Sandrart, *Académie allemande*, page 278. C'est le seul auteur qui indique l'année où Paul Bril est mort. Ni Houbraken, ni Campo Weyerman, ni Roland van Eynden ne s'occupent de lui. Descamps le fait vivre quatre années de plus, mais d'après quelle autorité?

butte que forme ces dernières se couronne d'une végétation basse, mais puissante et allègre. Le côteau pierreux a pour pendant un groupe d'arbres touffus et obscurs. L'intervalle laisse découvrir une plaine bleuâtre, qui s'étend à l'infini. Plus près du spectateur, le dieu Pan poursuit la nymphe Syrinx jusque dans les roseaux. Voilà toute la composition; mais le travail est d'une grande énergie; la force, la douceur et le velouté des ombres rappellent la manière de Hemling.

Le Saint Jérôme, priant au fond d'une vallée du mont Carmel, a un aspect majestueux. On dirait que le silence a choisi pour demeure l'austère et indigente nature qui l'environne. L'éclat du firmament n'y jette pas la moindre gaieté. C'est du reste le seul paysage où le ciel ait revêtu la couleur du saphir. Les autres [1] ne renferment aucune parcelle de lumière italienne. De grands feuillages noirs, des terrains pâles ou obscurs, des rivières mates ou limoneuses composent un ensemble assez triste, mais d'une tristesse, pour ainsi dire, toute physique. On ne sait quelle heure du jour éclaire faiblement l'espace. On dirait à voir ces teintes uniformes que le temps a suspendu sa course et arrêté le soleil. Aux continuelles variations du transparent fluide a succédé une monotone permanence.

Presque tous les Hollandais ont adopté cette ma

[1] Ceux que nous avons décrits et les numéros 370, 371.

nière que Paul Bril employa le premier. Leurs ouvrages semblent monochrômes. Pas une couleur franche et nette; on dirait que le prisme n'existait pas pour eux. Le brun, le jaune fade, le blanc terne, le vert indécis, forment la gamme entière de leurs nuances [1]. A peine si l'on peut distinguer l'eau du sol qui l'entoure, le ciel des nuages, et les nuages des collines.

Ces espèces de camaïeux ne sont pas une fiction pittoresque. A certaines heures du jour, la nature offre pendant l'automne des perspectives semblables, quand une brume assez forte, mais transparente encore, baigne les champs, les vallons et les bois. Elle amortit le rayonnement et empêche la réflexion de la lumière. Les nuances des objets deviennent mates et sombres. L'humide voile produit, sinon le même effet que la nuit où se perdent les couleurs, au moins que le crépuscule où elles s'éteignent. Les arbres qui ont soutenu sans pâlir les premiers froids, composent une masse brune, légèrement glacée de vert. Par une suite de dégradations infinies, cette teinte arrive à l'or terne des feuillages mourants. Le brouillard suspend aux rameaux dépouillés comme une nouvelle tenture floconneuse, peinte en gris de lin. Un bleu fade estompe les collines, les profondeurs de l'horizon,

[1] Nous avons déjà parlé de cette monotonie dans notre premier volume, p. 105.

tandis que le ciel s'enveloppe de nuages roux et blanchâtres. N'est-ce point là un paysage de Ruisdaël, de Wynants, de Paul Bril et d'Everdingen? Ces fantaisies de la nature ne doivent-elles pas se reproduire plus souvent dans la Néerlande que partout ailleurs ?

Mais si les couleurs de notre artiste sont vagues, les tons qu'il leur donne sont fermes et vigoureux. Il les rehausse d'ailleurs par des contrastes. Son dessin a une grande précision et quelquefois même semble un peu dur. Le feuillage des arbres compose des masses denses et serrées, où l'effet général domine et où les détails ressortent néanmoins parfaitement. On dirait que l'on a sous les yeux la végétation du Poussin. Ils sont groupés avec art et d'une élégante tournure, comme le remarque Deperthes[1]. « En songeant, dit ce critique sagace, que Paul Bril a su perfectionner la manière de ses prédécesseurs, qu'il a, le premier, placé l'horizon de ses tableaux à une élévation bien moindre qu'on ne le faisait avant lui, que ses paysages de pure invention décèlent en lui une imagination riche et féconde ; enfin que des beautés incontestables balancent dans ses ouvrages des défauts qui tiennent moins au talent du peintre qu'à l'état de son art au temps où il vécut, il est sans doute permis de réclamer contre

[1] *Histoire de l'art du paysage, depuis la renaissance jusqu'au dix-huitième siècle*, page 38. Paris, 1822.

l'excessive sévérité avec laquelle on juge maintenant un artiste qui a joui d'une grande réputation de son vivant, et même pendant plus de cent cinquante années après sa mort. »

En effet non-seulement Sixte Quint lui témoigna une estime et une bienveillance peu ordinaires, non-seulement il lui continua la pension qu'il avait accordée à Matthieu, mais un autre pape, Clément VIII, le protégea, le combla de bienfaits, et se prit pour lui d'une telle amitié qu'il venait fréquemment le voir travailler. « Annibal Carrache lui-même ne dédaigna point d'associer ses talents à ceux de Paul Bril, et de contribuer à l'embellissement de ses paysages par des figures peintes de sa main ; il semble que cette dernière marque de considération devait d'autant mieux garantir ce dernier de l'inconstance de la faveur publique, que le fondateur de l'école bolonaise, cultivant le paysage avec distinction, était plus que personne capable de bien juger le mérite des productions de ce genre, et de les apprécier à leur véritable valeur [1]. »

Le musée du Louvre possède de lui deux ouvrages microscopiques, où l'on remarque une grande similitude avec les tableaux des Breughel. Le bleu y domine, surtout dans les fonds. Le travail en est délicat, mais un peu flou. On y voit un moulin, une

[1] *Deperthes*, page 40. Parmi les tableaux du Louvre, deux sont ornés de figures d'Annibal Carrache.

église, des chariots, des paysans, une rivière que sillonnent des barques. Pour le goût de Matthieu, il faudrait l'étudier en Italie; les gravures de Hondius, ne retraçant que la composition, ne permettent pas de se prononcer. Les deux toiles du Louvre qui portent son nom nous paraissent apocryphes. Le livret les a toujours attribuées à Paul. Mais comme elles sont d'un mérite inférieur, plus pâles, plus bleuâtres que les autres, cette dissemblance a inspiré l'envie de les mettre sur le compte de son frère. Nous attendrons que l'hypothèse soit justifiée par des preuves.

Paul Bril forma des élèves, tels que Balthazar Lauwers, Augustin Tassi, Ricart, Spirinx, Vroom et Guillaume Nieulant, qui reproduisit à l'aide du burin un bon nombre de ses tableaux. L'action qu'il a directement exercée augmente donc son importance personnelle et historique.

Une chose qui étonne dans ses paysages comme dans les autres tableaux, d'ailleurs si variés, des peintres flamands, c'est une absence totale de mélancolie. Les vallées désertes, où se promène le chevreuil, les bois touffus, les rochers couverts de neige, la tristesse d'un ciel morne et lourd, les ombres du soir qui donnent tant de caractère aux plus simples campagnes, mais surtout aux lieux sauvages et incultes, les Belges les retracent sans émotion, avec une patience et une habileté lymphatiques. L'œuvre est digne d'éloges, mais l'artiste n'a pas frémi de-

vant sa toile. Il a pu représenter d'une main tranquille ces nuages d'où tombent les idées funèbres; ces grandes routes jadis pleines de voyageurs, maintenant solitaires, dont le gazon a peu à peu envahi les bords et dont la pluie déchausse les grès moussus, pendant que leurs vieux arbres se tendent les bras, étonnés de leur fraîcheur et du silence qui les environne; les derniers jours de novembre enfin, où l'on découvre pour la première fois les rameaux nus se détachant sur un ciel grisâtre, la terre jonchée de feuilles brunes et les saules roses dominant l'herbe pâle des prairies. Dans les tableaux d'histoire, dans les scènes pieuses, même défaut d'attendrissement. De la verve, de la chaleur, de la puissance; aucune expression lyrique, nulle trace de ces défaillances de l'âme, qui engendrent la poésie la plus profonde et les plus nâvrants chagrins de la destinée humaine. Les populations flamandes ne remarquent les violences de la nature que pour les braver, pour leur insulter par de joyeux propos. Tant que la bière mousse dans les schopes, que la houille flamboie dans le poêle, elles narguent l'inclémence des saisons, rappelant ces Gaulois qui lançaient des flèches contre le ciel, quand ils entendaient gronder le tonnerre. Mais aussi rien chez eux qui énerve, qui débilite la pensée. Du temps de Hemling ils n'exprimaient que des affections calmes et sereines; du temps de Rubens, ils n'exprimèrent que la force, l'ardeur, l'emportement et la volonté.

Il faut aller jusqu'en Hollande pour trouver des sentiments mélancoliques : sur cette terre que menacent les flots, l'esprit s'enveloppe de brume, comme l'horizon, et les ténèbres de l'atmosphère descendent dans les cœurs. L'homme se trouble enfin devant la colère des éléments ; il fléchit sous l'animosité d'un climat inexorable.

CHAPITRE XVI.

Développement de la peinture d'intérieurs.

Jean Fredeman nait à Leuwaarden, en Frise. — A 42 ans, un livre d'architecture lui révèle sa vocation. — Adroites peintures qu'il exécute. — Il devient célèbre dans toute l'Europe. — Ses nombreux voyages. — Il forme Henri van Steenwyck, le père. — Talent de ce dernier.

Si la Belgique peut réclamer l'honneur d'avoir compris et rendu la première la poésie de l'architecture, si elle peut mettre ce fait hors de doute en montrant les magnifiques intérieurs de Jean Van Eyck et de Hemling, que nul peintre n'a éclipsés par la suite, ce fut néanmoins un hollandais, Hans Fredeman, qui en composa un genre spécial. Le lieu

où il vint au monde n'est pas une circonstance indifférente. Il vit le jour à l'extrémité des Pays-Bas, dans cette province de Frise que la mer du nord tourmente de ses orages. Là, sur d'humides prairies, sous un ciel funèbre, où nagent la mouette et le pétrel, où commencent à rôder les oiseaux du cercle boréal, quelles séductions la nature exerce-t-elle encore? Il ne lui reste que l'engageante beauté de la femme et la tragique beauté de ses tempêtes. Elle forme donc avec soin, avec plaisir la robuste et élégante Frisonne, accumule les nuages dans l'atmosphère et pousse le long des grèves une mer inquiète, toujours sombre et toujours furieuse. La rudesse du climat augmente l'amour de l'homme pour sa demeure. Il porte une affection réelle aux monuments qui l'abritent. Chez lui, près de son feu de tourbe, à l'église où il implore le créateur, à l'hôtel de ville où il délibère, les murs qui le protègent lui inspirent une sorte de reconnaissance. La pluie bat son étroite fenêtre, bat les hautes croisées de l'édifice public; un vent lugubre agite la porte extérieure; la lumière change de tons, de nuances, devient tour à tour blafarde et vive, sinistre et joyeuse; il en observe, il en étudie les effets; or, ces effets combinés avec ceux de la perspective, sont le principal moyen, je pourrais dire l'unique ressource du genre.

Fredeman, surnommé *le Frison* [1], naquit à Leu-

[1] *De Vries*, en hollandais; on a pris ce sobriquet pour un nom de famille : Descamps a induit tout le monde en erreur.

waarden, en 1527. Son père, qui était allemand, exerçait les fonctions de canonnier sous les ordres du général Schenk. Notre jeune homme placé d'abord chez un artiste d'Amsterdam, qui habitait la capitale de la Frise et s'appelait *Reijer Gerritsz*, semblait se destiner à la peinture sur verre. Ce premier maître lui donna des leçons pendant cinq années, puis il alla poursuivre son apprentissage à Kampen, dans l'atelier du peintre de la ville; c'était malheureusement un barbouilleur inepte, que son élève quitta au bout de deux ans. Il prit alors le chemin de Malines, et se mit sous les auspices de ces décorateurs dont nous avons déjà parlé. Quoique souvent malade, il pratiqua la détrempe avec courage. Il travailla aux arcs de triomphe que l'on éleva dans cette commune et dans la ville d'Anvers, en 1569, pour le passage de Charles-Quint et de son fils. Jean Fredeman à cette époque avait 42 ans. Mais, chose singulière, il n'était pas encore entré dans le chemin qui devait le conduire au but de tous les artistes, cette gloire qu'ils ont parfois l'air de dédaigner. Une circonstance l'y poussa.

Ayant épargné quelque argent, il voulut revoir son pays et alla s'établir à Collum, dans la Frise. Chargé de peindre à l'huile un tableau d'autel, il fit la connaissance d'un menuisier, qui lui vendit probablement le panneau. Cet homme possédait le livre de Serlio, ou le Vitruve publié par Pierre Koek d'Alost; on ne sait pas bien lequel des deux ouvrages.

Mais que ce fut l'un ou l'autre, cette lecture exalta Fredeman : il passa les jours et les nuits à transcrire le précieux bouquin. Il s'enthousiasma ainsi pour l'architecture et ne rêva plus que monuments. Une fois ce travail terminé, il regagna Malines. Un certain Claude Dorici, peintre, le pria de traiter plusieurs sujets, où ses nouvelles études étaient nécessaires. Mais ce qui le fit principalement remarquer, ce fut un intérieur qu'il acheva, l'artiste Cornélis van Vianen étant mort. On n'a aucun détail sur le dernier; mais lui aussi cherchait dans les édifices de pittoresques modèles; une œuvre d'art en produisait une autre sous son pinceau. Il lui manquait une seule chose, peu importante pour réussir, mais importante pour l'histoire : il n'avait pas de talent et peignait avec une extrême difficulté. L'esprit d'émulation aiguillonna Fredeman ; il déploya toute son adresse, tout son savoir ; l'exécution devenant plus libre et plus sûre, le tableau changea complétement de physionomie.

Les amateurs voulurent dès lors employer son pinceau à un genre d'ornements très-populaires dans les Pays-Bas. On y décore les murs des jardins, cours et péristyles de peintures grossièrement tracées, mais où se révèle çà et là quelque intention poétique. A Anvers, dans le parterre de Guillaume Key, élève de Frans Floris, il représenta en perspective un porche de bois; puis un plus grand pour Gilles Hofman, sur un mur qui faisait face à

l'entrée de sa maison. Par les intervalles de la structure, on croyait apercevoir un jardin. Quelques nobles allemands y furent trompés; le prince d'Orange lui-même se laissa induire en erreur : les objets peints lui semblèrent des objets réels.

Fredeman venait d'entrer en pleine eau dans le courant des succès lucratifs. Les trompe-l'œil ravissent toujours la foule et amusent même des spectateurs plus distingués. On s'arracha l'ingénieux Frison. Les troubles des Pays-Bas l'ayant contraint de se réfugier en Allemagne, il y fut traité avec une aussi grande faveur. Il y éleva des arcs de triomphe, durant l'année 1570, pour la fille de l'Empereur, qui s'acheminait vers l'Espagne.

Mais l'admiration populaire éclata surtout, quand une amnistie générale et une paix transitoire l'eurent ramené dans les Flandres. A Bruxelles, le trésorier Molkeman le chargea presque aussitôt de lui peindre en perspective un pavillon d'été. L'artiste y simula une porte ouverte, qui donna lieu à une espièglerie. Pierre Breughel étant survenu, en l'absence de Fredeman, et ayant trouvé tous ses instruments près de l'ouvrage, exécuta à la hâte, au fond de la chambre que l'on découvrait, un paysan et une paysanne dans les transports de l'amour. L'œil en feu, la chemise au vent, ils excitaient le sourire de quiconque les voyait. Le Frison fut bien étonné, quand il revint. Il craignait que le maître du logis ne se fâchât, et voulait passer l'éponge sur la scène

voluptueuse. Mais le propriétaire enchanté n'eut garde de le permettre.

A Anvers, on le chargea de surveiller les travaux de fortification que la régence avait prescrits. Fredeman resta dans la ville jusqu'au moment où le duc de Parme y entra, l'épée à la main, en 1585. Wolfenbutel et Brunswick le reçurent alors : le prince Jules y fut son protecteur et la mort seule détruisit leur union. Fredeman alla bientôt après s'établir à Hambourg [1]. Il y fit dans une chapelle de l'église St-Pierre, pour un certain Jacques Moor, autrefois bijoutier, un de ces tableaux commémoratifs que les Néerlandais placent au-dessus des sépultures. Il représentait le Christ foulant aux pieds le diable et la mort : plus bas, on remarquait deux battants de porte à demi-ouverts, entre lesquels on se figurait voir un escalier, au delà d'un vestibule. Cette partie du travail occasionna bien des gageures. Beaucoup de personnes affirmaient que c'était une porte réelle, et un Waiwode, ou comte Polonais, intendant de la cour, perdit plusieurs milliers de florins, en soutenant qu'il ne se trompait pas. D'autres paris moins forts s'engageaient, les uns pour une tonne de beurre, les autres pour une certaine quantité de bierre ou pour d'autres objets. Ceux qui étaient battus, maudissaient le peintre et lui souhaitaient toute espèce de mésaventures [2]. Pour ser-

[1] En 1591.

[2] Ici, comme dans beaucoup d'endroits, Van Mander est si grossier

vir de cadre à l'image, il avait figuré une corniche que soutenaient deux cariatides; celles-ci paraissaient être de bois sculpté. Au-dessous de la corniche, à une certaine hauteur, pendait une lampe allumée, qui semblait véritable. Elle provoqua aussi mainte discussion et une foule de gageures. Fredeman s'en lavait les mains, reconnaissant qu'il avait voulu leur faire illusion, mais leur rappelant aussi qu'il ne leur avait pas donné le conseil de hasarder leur bourse.

Van Mander cite beaucoup d'autres faits analogues, qui ont un certain air de légende. Nobles et marchands s'extasiaient à la vue des trompe-l'œil de Fredeman. Tantôt c'était une palissade de planches fictives; au milieu de la clôture s'ouvrait une porte, qui laissait apercevoir un étang, où flottaient des cygnes; alentour se dressaient des arbres, qui dominaient l'enceinte de leur feuillage varié. Tantôt c'était un plafond couvert d'arabesques; une coupole s'arrondissait dans le centre; elle était ouverte par le sommet et au-delà de ce dôme chimérique, on pensait voir l'azur profond du ciel. Une fois, pour réjouir l'Empereur, il fit rabotter les portes d'une grande salle; puis, sur la jointure, il pei-

qu'on ne peut le traduire. « En die 't verlooren, hatten 't dan niet weinig geladen op den schilder, wienze, onder andere zegeningen, toewenschten, dat hy met bei zyne handen, om dit zein bodrog, in den drek mogt vallen. » Cela rappelle les orgies flamandes et certains bons-hommes de Patenier.

gnit des colonnes si bien imitées que l'on ne pouvait découvrir l'artifice. Lorsque le monarque fut dans la pièce, il crut qu'un magicien avait fermé les murailles derrière lui. L'artiste fut obligé de le conduire et de mettre un terme à l'enchantement.

Ces prouesses de notre artiste firent tant de bruit qu'elles inspirèrent un docte quatrain :

> Pictorum summus, celebrat quos optica virtus,
> Friso probant artem regia tecta tuam.
> Cum tua sint opera hoc variis subnixa columnis,
> Spectabit longo tempore posteritas.

« O Fredeman, le plus grand des peintres que les illusions de l'optique aient rendus célèbres, les plafonds des demeures royales prouvent ton habileté ; comme de nombreuses colonnes soutiennent tes œuvres dans les palais, la postérité les admirera longtemps. »

Ceux qui ont loué ainsi les artifices du Frison, ne se doutaient pas qu'ils écrivaient l'épitaphe de sa gloire ; les rois, les empereurs sont morts ; le temps a frappé du pied les voûtes de leurs châteaux ; il reste des princes qui aimaient l'artiste un peu de poussière, il reste des monuments quelques vains débris, et l'histoire cherche dans ces ruines le souvenir de Fredeman, comme on cherche des ossements problématiques dans une tombe écroulée.

Notre hollandais ne mania pas seulement la brosse et le pinceau ; il fit encore un grand nombre de dessins architectoniques et de dessins d'ornements. Il traça, par exemple, quatorze morceaux pour le graveur Jérôme Cock : puis vingt-six autres.

C'étaient des plans d'églises, de jardins, de palais et de vastes salles. Il lui livra en outre des croquis de perspectives, d'encadrements et de sépultures. Pour Gérard de Jode, il esquissa des modèles de fontaines et un livre sur les cinq ordres d'architecture. Philippe Galle lui demanda d'autres projets, devant servir aux menuisiers, tourneurs, ébénistes et carrossiers. Fredeman parait avoir consacré le premier à l'industrie les ressources de l'art. Mais ce qu'il fit de plus bizarre, ce fut un petit ouvrage intitulé : *Théâtre de la vie humaine;* chaque ordre grec y représentait un âge de notre existence : le composite figurait la jeunesse, le toscan la vieillesse; une ruine était l'emblème de la mort [1]. Il publia vingt-six volumes d'armoiries, de compartiments, de grotesques et de médaillons.

Fredeman peignait quelquefois à l'huile des tableaux d'histoire. Il représenta de la sorte le Christ chassé du temple par les Pharisiens : ce morceau ornait l'église St.-Pierre, à Hambourg ; l'artiste suspendit en face un Christ expulsant les marchands du temple : deux sujets analogues, qui allaient fort bien ensemble. Comme il devenait vieux, il entreprit une tour de Babel, où il multiplia telle-

[1] Cet ouvrage a été gravé par Pierre Balten. J'ai eu dernièrement l'occasion de voir un autre livre fort remarquable du même artiste : *Variæ architecturæ formæ : a Johanne Vredemanni Vriesio magno artis hujus studiosorum commodo inventæ: Antuerpiæ, excudebat Theodorus Gallæus*. MDCI.

ment les détails et à laquelle il donna tant de soins qu'il faillit en perdre la vue. Cette composition fut achetée par un habitant d'Amsterdam.

Notre artiste forma trois élèves; Paul et Salomon, ses fils, marchèrent sur ses traces; Henri van Steenwyck, le père, fut son disciple. Paul égalait presque ses tours d'adresse. Il exécuta chez l'Empereur une galerie feinte, qui paraissait aboutir à un jardin, où ruisselait une fontaine. Quoique le prince l'eût commandée lui-même et l'eût vu peindre, il oublia plusieurs fois que c'était une simple illusion et se dirigea vers le portique pour s'y promener. Salomon mourut à La Haye, en 1604. Son père et son frère étaient encore vivants; on ne sait ni à quelle époque, ni dans quel lieu ils ont terminé leurs jours. Pas un des successeurs de Van Mander ne leur accorde une ligne.

Henri van Steenwyck l'aîné continua glorieusement leur œuvre, ou plutôt transporta leur manière du monde réel et bourgeois dans le monde supérieur de l'idéal. Ce qui n'était guère qu'un amusement pour les badauds de toute classe devint un genre digne des hommes délicats. Le nouveau peintre se fit surtout remarquer par l'invention; abordant une route peu connue, il y trouvait une fraîcheur printannière et des beautés virginales. Une partie des effets qu'il observa, qu'il sut rendre, ont été depuis lors constamment reproduits. Les amateurs ont une grande estime pour ses compositions pleines d'ori-

ginalité, mais devenues très rares [1]. Bien avant que les poètes songeassent à décrire les merveilles des cathédrales, Steenwyck les peignait : la lumière du jour et les rayons de la lune, les ombres naissantes et la flamme débile des cierges répandaient sur ses toiles une mystique poésie. On écoutait le silence de ces grandes nefs, où l'illusion promenait le spectateur.

Henri était né dans le village hollandais de Steenwyck, on ne sait à quelle date [2]. Il reçut, comme nous l'avons dit, les leçons de Fredeman. Sa touche est un peu rude, mais son dessin ferme, son travail soigné ; il composait fort habilement. Le maître fit partout valoir son élève, de sorte qu'il vendit bientôt ses productions d'une manière très-lucrative. Jeté par le destin au milieu d'une période funeste, il mena une vie errante ainsi que presque tous les artistes de son époque. Il suivit dans leurs excursions les Valckenborgh et Fredeman. Après avoir longtemps rôdé çà et là, il finit par s'établir à Francfort sur le Mein [3]. Il y mourut en 1603, laissant un héritier plus habile que lui, le fameux Steenwyck, et deux élèves immortels, les *Neefs,* père et fils [4].

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei*, p. 301.

[2] Vers l'année 1550.

[3] Selon Descamps, on lui aurait proposé pour le retenir un établissement avantageux.

[4] Van Mander fait mourir le vieux Steenwyck en 1603, Descamps en 1604 ; le dernier assure avoir vu à Paris, chez le comte de Vence, un tableau du peintre portant cette date. Il aurait terminé ses jours peu de temps après l'avoir fini.

Les voilà maintenant toutes grandes ouvertes les portes de ces châteaux, où Rembrandt doit asseoir des philosophes en méditation, des penseurs graves et inquiets; nous allons pénétrer, avec Pierre de Hooghe, dans les salles à demi-obscures, où il fait sourire d'élégantes bourgeoises, dans les avenues splendides, où passent de riches cavaliers; nous allons voir grandir et s'approfondir sur un étroit espace les nobles monuments que le génie élevait en l'honneur du Christ et de ses doctrines, comme pour le consoler de leur impuissance. Il avait dit aux hommes : « Vous êtes tous des frères, aimez-vous, protégez-vous; » et les hommes, séparés en deux castes, l'une de maîtres farouches, l'autre de serfs avilis, semblaient renier même les lois naturelles. Il avait dit : « Mortifiez vos passions; » et les passions brutales ne se courbaient sous le cilice qu'après s'être usées dans les spasmes de la débauche. Il avait dit : « Je vous apporte une éternelle paix; le fer meurtrier sera bientôt converti en socs de charrue; » et de toutes parts, la guerre incendiait les villes, jonchait les plaines de cadavres, perçait les entrailles des femmes et massacrait les enfants. Il avait dit : « Mes ministres seront vos soutiens aux jours de l'épreuve; ils nourriront le pauvre, essuieront les larmes du malheureux; » et les prêtres faisaient main basse sur les richesses de ce monde, dépouillaient les héritiers, vendaient le ciel, oubliaient la misère, s'associaient à la noblesse, in-

troduisaient la luxure et l'orgie sous les voûtes silencieuses des cloîtres. Des plaintes montaient vers le ciel de tous les points du globe, comme avant son martyre et ses prédications héroïques. Il semblait être mort pour la gloire du sacrifice, pour rajeunir la poésie expirante, pour tirer de sa langueur un art qui tombait en consomption. Aussi l'art chrétien lui-même avait-il l'air d'un gémissement sublime; des douleurs innombrables venaient sangloter dans ses basiliques par les lèvres des jeunes filles, par la bouche des vieillards et les retentissantes imprécations de l'orgue. On eût dit que toutes ces voix appelaient le Rédempteur pour lui demander compte de ses promesses; on eût dit qu'elles lui criaient du sein des ténèbres, qui attristaient le mélancolique édifice : « Tu nous avais remplis d'un espoir sans bornes; tu nous avais annoncé le règne de la vertu, de la fraternité, de la sagesse et du repos. Nous souffrons, nous nous entr'égorgeons, nous nous rendons mutuellement la vie amère; oh! combien tu nous as trompés! »

CHAPITRE XVII.

Marines, fleurs, batailles et animaux.

Cornélis Vroom, premier peintre de marines. — Jean Snellinck, premier peintre de batailles. — Peintres de fleurs : Jean Louis Van den Bosch. — Jacques de Gheyn. — Peintres d'animaux : François Pourbus, le vieux, et Hoefnaghel.

On a pu être étonné de ne voir encore paraître sur la scène aucun peintre de marines. Dans une région sortie des flots, comme les Pays-Bas, il semble qu'on aurait dû reproduire de bonne heure les beautés changeantes et les dramatiques frénésies de l'océan. Mais il faut une grande science de la perspective, une adresse consommée pour faire un tableau d'une masse liquide. Toutes les ressources de l'art sont

alors indispensables. Je ne crois pas qu'il existe une œuvre plus difficile ou à composer, ou à exécuter. Dans le genre historique, vous avez l'homme et ses passions; dans les intérieurs, vous avez les effets puissants de l'architecture; dans le paysage, vous avez les collines, les rochers, les vallons, les fabriques, les étangs et les bois, les fleurs et les rivières; dans les marines, vous n'avez que l'étendue monotone du gouffre implacable. Une partie de la côte, les profondeurs du ciel, les navires battus de l'orage ou immobiles sur leurs ancres, voilà les seuls moyens accessoires dont vous puissiez disposer. La vieille école n'osa donc peindre la mer que dans l'éloignement, au fond de la perspective, comme Antonello de Messine, ou de larges fleuves, comme Hemling et Patenier. Le genre nouveau eut même l'air de ne devoir sa naissance qu'à un hasard. Cet accident toutefois ne pouvait être une cause et fut une simple occasion.

Le XVIe siècle penchait vers sa fin, lorsqu'un hollandais, nommé Henri Cornélis Vroom, qui avait déjà longtemps rôdé, s'embarqua pour l'Espagne, avec plusieurs petits tableaux religieux, qu'il espérait y vendre. Comme ils étaient à la hauteur de la Péninsule ibérique, une tempête violente les assaillit. Pendant tout le jour, ils supportèrent le choc des vagues; mais les fureurs de l'abîme augmentant au coucher du soleil, ils se virent en danger de mort. Ils abandonnèrent conséquemment le vais-

seau et, pressés dans la chaloupe, ramèrent du côté de la grève. Quoiqu'une nuit profonde rendît leur situation plus périlleuse, ils finirent par atteindre une île inculte et inhabitable. Ce n'était qu'une masse de rochers, peu distante des côtes du Portugal, et nommée *los Barlingos*. Là, heureux de leur délivrance, ils attendirent le jour, sous des torrents de pluie, auxquels se mêlaient le râle des flots et l'aigre voix de la bise. Poussé à la dérive, le bâtiment vint se briser contre les récifs et la chaloupe eut le même sort. Enfin l'aube se leva, mais elle ne découvrit aux naufragés qu'une mer sans bornes et les grèves indécises du Portugal. Leur troupe se composait de vingt-cinq personnes, dont la fatigue et l'émotion avaient doublé l'appétit. Malheureusement ils n'avaient pu sauver la moindre bribe de nourriture. Ils restèrent donc ainsi jusqu'au soir, les yeux fixés sur le vaste Océan qui les tenait captifs. Pas une barque ne se montra, pas une voile ne blanchit l'horizon. Deux autres journées s'écoulèrent dans la même solitude. La faim leur donnant d'atroces conseils, les hommes mûrs prirent la résolution de dévorer les plus jeunes. Mais le dégoût que leur inspirait ce festin de cannibales les engagea à essayer préalablement une dernière ressource; ils ôtèrent leurs chemises et en formèrent une sorte de grand drapeau, qu'ils lièrent au bout d'une perche. La brise encore émue agita ce dramatique pavillon et ils attendirent.

Leur signal de détresse n'aurait produit aucun

effet, sans un incident curieux qui les sauva. Les débris du navire et les objets amoncelés dans les entreponts, avaient été poussés à la côte. Un monastère s'élevait non loin de la plage. Les cénobites aperçurent les ruines flottantes et vinrent les reconnaître. Plusieurs tableaux de l'artiste avaient été mis en pièces, mais l'orage en avait épargné d'autres et les moines les admirèrent. Ces pieuses peintures leur ayant donné la conviction que les naufragés n'étaient point des corsaires anglais, ils avertirent le gouverneur de la province, qui accourut. Chargeant alors une barque de vin, d'huile et de pain, ils l'envoyèrent au secours des malheureux; je vous laisse à penser de quel œil les derniers suivaient chaque mouvement du bateau! mais avant d'aborder, les rameurs leur demandèrent « s'ils étaient des *chrétiens* ou des *Anglais.* » Ils répondirent qu'ils étaient on ne peut plus chrétiens et on leur distribua des vivres. Ils furent ensuite, à leur grande joie, tirés de l'île et conduits au village de *Penice*, que dominaient les hautes murailles du couvent. Leur premier soin fut de se rendre dans la chapelle du monastère, guidés par Cornélis Vroom, et de remercier humblement Dieu de leur salut. Cet acte de dévotion leur assura un bon accueil : ils dînèrent chez le gouverneur, qui leur fit lui-même les honneurs du repas. Le long des murs étaient pendus les tableaux du peintre qui n'avaient pas soufferts et même les fragments de ceux que la tempête avait

rompus. Les matelots devaient la vie à ces frêles ouvrages, dont la beauté, en leur causant un double plaisir, leur apprit qu'il est quelquefois utile d'avoir pour compagnons des hommes de talent.

Ils restèrent deux jours dans la bourgade, se remettant de leurs souffrances et de leur lassitude, puis on leur donna quelques fonds et ils prirent à pied le chemin de Lisbonne. Cornélis passa outre; il alla jusqu'à S.-Yves, où il s'embarqua, voulant revoir son pays le plus tôt possible. Mais lorsqu'il fut en mer, une violente inquiétude le saisit; tourmenté par les souvenirs de son naufrage, il eut le pressentiment que le navire qui le portait alors périrait pendant la traversée. Il pria les marins de le déposer sur la côte, et après bien des murmures, après lui avoir dit qu'il était un cerveau fêlé, on se débarrassa du poltron. Mais ses craintes se réalisèrent, le vaisseau, en longeant le Texel, périt dans le détroit du Sond. Or, l'équipage d'un autre bâtiment hollandais, arrivé à bon port quelques jours plutôt, ayant vu Cornélis Vroom sur la gabarre détruite, annonça partout qu'il était sans doute au fond de la mer. La nouvelle atteignit Harlem et ses parents, accablés de douleur, se hâtèrent de revendiquer ses biens. Pendant ce temps, il était retourné à S.-Yves et peignait dans un cloître, pour le prieur du monastère, qui le récompensait libéralement. Le naufrage où il avait été si près de la mort lui fournit le sujet d'un tableau, acheté d'avance

par un peintre du lieu. Ce confrère en obtint un prix très-élevé d'un riche seigneur de Lisbonne et supplia le hollandais de lui exécuter d'autres marines. Vroom ayant rassemblé quelque argent, préféra se mettre en route. Sa femme, grâce aux généreuses obstinations de l'amour, n'avait pas voulu le croire perdu pour elle; une lettre était venue confirmer son espoir et les embrassements de son mari lui donnèrent bientôt la plus agréable certitude.

Quand les premiers transports furent apaisés, il se remit à l'ouvrage. Les peintres lui conseillèrent de prendre pour domaine les vagues de l'océan, les dunes et les rochers qui limitent leurs saturnales. Il accepta cet empire et n'eut pas lieu de regretter sa détermination. La Hollande étant un pays essentiellement maritime, ses nouvelles productions obtinrent un grand succès. Les armateurs, les capitaines de vaisseau, les mousses, la foule entière aimait à voir l'élément terrible ondoyer sur ses toiles. Les flots se cabraient, se heurtaient, balottant les navires dans leurs replis, ou la mer immobile les portait, pour ainsi dire, avec soin et les réfléchissait comme un miroir. Les Provinces-unies venaient de soutenir une longue guerre navale contre l'Espagne : leurs dangers, leurs triomphes, leur délivrance avaient accru l'amour que, dès le premier âge, leur inspirait les plaines liquides où erraient leurs bâtiments; c'était de la mer qu'était sortie leur indépendance et que sortait maintenant leur

richesse. Cornélis Vroom fut justement chargé de peindre la fameuse expédition de l'invincible *Armada*. Le 29 mai 1588, elle quitta le port de Lisbonne et longea les côtes de la Galice, pareille à une ville flottante. Elle se composait de cent trente huit navires, dépassant presque tous les proportions ordinaires. Le vaisseau amiral que montait le duc de Medina Sidonia, était une espèce de citadelle : une grosse tour, qui s'élevait au milieu, en formait le donjon; la suite nombreuse du prince et douze cents soldats y étaient embarqués. La flotte portait au delà de trente mille hommes. Elle chargeait l'Océan d'un tel fardeau qu'elle semblait devoir en maîtriser les caprices : l'Océan se fit un jeu d'humilier le roi d'Espagne, et avant même d'atteindre la Corogne, ses galions essuyèrent une tempête qui en endommagea un bon nombre; quelques uns périrent, les autres eurent besoin d'être radoubés. Ainsi, dès le commencement de l'expédition, l'abîme montrait sa puissance et maintenait sa suprématie. Les hommes continuèrent son ouvrage. Trois mois après le départ de l'invincible *Armada*, elle n'était plus qu'un sujet de tristes réflexions pour l'Espagne et une cause d'interminables railleries pour ses adversaires.

Cornélis Vroom fut donc chargé de représenter en dix tableaux les incidents les plus remarquables de la lutte. Ils devaient ensuite être exécutés en tapisserie par un célèbre tapissier de l'époque, Fran-

çois Spiering. C'était l'amiral Howard, commandant de la flotte anglaise, qui les avait demandés. Notre Hollandais s'acquitta fort bien de cette grande tâche et, après l'avoir terminée, s'embarqua pour l'Angleterre, où il visita le célèbre lord. S'étant fait connaître, le héros des batailles qu'il avait peintes le reçut de la manière la plus cordiale et lui offrit un présent qui valait cent florins des Pays-Bas.

Voyant le succès obtenu par son drame maritime, Cornélis Vroom reproduisit une des situations les plus belles, l'engagement du septième jour. Il y avait dans ce morceau une foule de détails : le comte Maurice de Nassau et l'amiral Justin en furent émerveillés. Il représenta ensuite l'escadre hollandaise s'acheminant vers la côte de Flandre, pour livrer la bataille de Nieuport : cette composition ayant été gravée, il adressa une estampe à chacune des villes hollandaises et à l'assemblée des États, moyen qui réussit parfaitement et lui procura de grands bénéfices. Sa carrière était désormais tracée : à lui le changeant royaume des flots, à lui leurs molles ondulations et leurs fougueuses colères, à lui l'écume de la marée haute et l'ombre des nuages sur les vagues ! Le premier de tous les peintres, il avait fait voile dans ce domaine sans bornes : l'admiration de ses juges lui en confirmait l'investiture. Il ne peignit plus que des vaisseaux labourant les mers, des plages inhabitées ou couvertes de huttes et de pêcheurs. Il finit donc par très-bien connaître

l'architecture navale, le gréement et la manœuvre. Ses tableaux ne se distinguaient pas moins sous le rapport des accessoires : il rendait habilement les arbres, les terrains, les châteaux, les villages, les rochers, la profondeur des anses, les hommes, les poissons et les brumeux lointains de l'océan. Chaque jour, il faisait de nouveaux progrès, multipliant d'ailleurs ses créations avec une heureuse promptitude. A toutes ces qualités, il en joignait une autre, que Van Mander ne juge pas moins importante : « Henri Vroom, dit-il, ne gâtait point le métier ; on ne pouvait obtenir de ses ouvrages qu'en les payant bien. »

Il demeurait alors à Harlem dans la rue du Zijl [1]. La façade de son élégante maison était décorée d'un vaisseau, peint par l'artiste lui-même sur une pierre de taille. Là, près de sa femme et de ses deux fils, auxquels il enseignait son art, il vivait heureux et tranquille, autant du moins que peut l'être un homme d'imagination. Il s'amusait à contempler dans sa mémoire les scènes variées de son existence.

Car la fortune l'avait balotté de pays en pays, avant le naufrage qui décida sa vocation. Il était né à Harlem, en 1566, d'un sculpteur peu habile sans doute, puisqu'il délaissa le marbre et le ciseau pour modeler la faïence et la porcelaine. Il

[1] Ce mot hollandais signifie *égoût*.

devint alors célèbre par son adresse, la forme et la couleur de ses poteries charmaient tous les yeux. Son biographe nous dit que ses hanaps étaient des chefs-d'œuvre, et pour nous en mieux faire sentir le mérite, il ajoute qu'on ne savait comment s'y prendre pour les porter à sa bouche. Voilà certes un éloge très-compromettant. Toute la famille de Henri cultivait les arts et eût voulu qu'il songeât d'une manière exclusive à orner de peintures les vases paternels. Mais une force intérieure le poussait vers de plus hautes destinées; il abandonna la fabrique où il avait grandi sous l'œil de sa mère, et se résigna pour suivre ses goûts au triste rôle de l'enfant prodigue. Il se faisait çà et là recevoir dans l'atelier des peintres; malheureusement comme sa bourse avait toujours l'air d'une place sans garnison, il lui fallait colorier pour vivre des ustensiles de faïence et de porcelaine, ni plus ni moins que chez son père. Il se plaisait dès lors à y tracer de petits navires.

Il habita successivement Enkhuizen, Bruges et Rotterdam, dans les Pays-Bas; San-Lucar et Séville, en Espagne; Livourne, Florence, Rome, Milan, Venise, Turin et Gênes, en Italie; Lyon, Rouen et Paris, en France. Dans la Toscane, il reçut les leçons de Paul Bril; dans les Alpes, il faillit se briser la tête, ayant fait la culbute sur la pente d'une roche énorme; il eut le bonheur de rester suspendu par le fond de ses *inexprimables*, comme disent les jeunes

miss, avec un embarras plus voluptueux que pudique. Enfin il regagna sa ville natale, où il se maria. Un an après la noce, il alla voir Dantzick, puis, étant revenu à Harlem, le démon des voyages le tira de nouveau par l'oreille. Il prit place sur un bâtiment que l'on gréait pour l'Espagne, et comme je l'ai raconté, il s'en fallut peu qu'il n'explorât les gisements sous-marins de l'océan atlantique.

Cornélis Vroom mourut à Harlem le 24 janvier 1640, âgé de 74 ans. De ses deux fils, le premier, qui portait le même prénom que lui, devint un habile paysagiste, le second, qui s'appelait Frédérick, traita l'histoire et cultiva l'architecture.

Chose singulière pour un homme qui a dû exécuter un si grand nombre d'ouvrages, on ne lui attribue que deux tableaux et neuf dessins. L'une des toiles représente un gros navire flottant sur la mer et décore la galerie des Offices à Florence ; l'autre, que possède le musée d'Amsterdam, nous fait voir l'amiral Heemskerck coulant bas les galères espagnoles, en vue de Gibraltar. C'est de la peinture de second ordre. Les dessins se trouvent dans les collections de Berlin et de Vienne. Mais il est probable qu'un bon nombre de morceaux composés par Vroom existent encore sous d'autres noms que le sien. Pour les vendre plus cher, on les aura donnés comme étant d'un maître plus célèbre. Les marchands de tableaux, ennemis nés des artistes, les persécutent et pendant leur vie et après leur mort.

Une époque aussi agitée, aussi guerrière que le xvie siècle devait produire des peintres de batailles. On ne voyait que siéges, mêlées furieuses, sorties, escarmouches et pillages : il fallait bien qu'un homme s'inspirât de ces luttes perpétuelles, trempât son pinceau dans le sang qui coulait autour de lui. Le féroce enthousiasme de la haine et la sauvage poésie du meurtre ont leur grandeur. Sous un prince comme Philippe II, la mort devait se changer en muse, telle que nous la voyons sur les estampes de Holbein, effleurant de ses doigts décharnés une vieille mandoline et regardant ceux qu'elle entraîne avec un sourire moqueur, un sourire glacial et triomphant. Les scènes belliqueuses forment néanmoins dans la peinture un genre exceptionnel. Les arts plastiques ont le privilége d'être infiniment plus tranquilles que leur sœur, la littérature. Celle-ci a besoin d'émotions violentes, d'intrigues habilement nouées, de catastrophes, de scélérats et de terribles dénouements. D'une main elle brandit une épée nue et appuie l'autre sur son cœur navré. Dans l'ode, le drame et le poème épique, on entend toujours le choc des armures, le cri des mourants, les plaintes de la tristesse ou les sanglots du désespoir. C'est tout au plus si l'idylle se montre moins ennemie du repos : elle place encore de petits drames sous les voûtes pacifiques des bois. Comme le moyen que la littérature emploie est successif, elle est contrainte de réveiller perpétuellement l'attention, de graduer

l'intérêt et de faire sans relâche appel à la curiosité. L'effet des œuvres d'art est subit : toutes les ressources de la plastique et de la peinture agissent simultanément. Elles nous mettent dans un état de contemplation : point d'ardeur croissante, point de plaisir progressif. Les monuments sont invariables dans leur beauté, l'impression que cause une statue ne change pas, on embrasse d'un regard et l'on a promptement jugé un tableau. L'intérieur d'une église, quelques moutons sur un pré, un groupe d'hommes jouant ou buvant, la moindre échappée de vue, un arbre centenaire, une hutte en vedette le long d'une route isolée, suffisent au peintre pour créer un chef-d'œuvre. Un poète y trouverait à peine le sujet de quelques vers. L'artiste examine la scène, la détache, pour ainsi dire, de la nature et lui donne non seulement une valeur intrinsèque, mais une valeur idéale, car il l'anime de ses propres sentiments.

Si donc la poésie agite d'une manière plus profonde le cœur de l'homme, si elle obtient des succès plus grands et plus flatteurs, si elle nous fait tressaillir de joie ou verser des larmes, si elle influe sur nos résolutions, elle s'éloigne un peu de la vérité, ne fût-ce qu'en multipliant et accumulant les péripéties. Le fond de l'existence est le calme; le trouble et la tempête ne sont que des maladies passagères ou du monde physique ou du monde intellectuel. Pythagore croyait entendre l'harmonie des

sphères; quelque charmante que soit cette erreur, j'aime mieux l'éternel silence qui règne dans l'infini. Les globes roulent sans effort à travers l'espace, n'agitant que les flots muets d'un océan de lumière. La paix nous présente l'image la plus parfaite de la puissance; le bruit est le symbole du désir qui se fatigue, du travail qui s'exténue. Regardez au printemps la nature; les champs sont arides, les bois dépourvus de feuillage; la campagne semble frappée de mort. Tout-à-coup une brise timide souffle dans les rameaux noirs, mais gorgés de sève; un rayon de soleil, qui glisse entre les nuages, dore les plaines et les hauteurs. Et voilà que des millions de germes se réveillent, que d'innombrables plantes sortent de terre, que des fleurs, puis des feuilles enveloppent les branches; que des oiseaux de passage, venus plutôt que leurs frères, essayent d'une voix molle et craintive leurs attrayantes mélodies. Et l'amour s'empare de tous les cœurs, fait briller tous les yeux, chante sur toutes les lèvres. Qu'a-t-il fallu pour produire tant de merveilles? une tiédeur moite apportée par les vents.

Les œuvres calmes sont donc les plus généralement vraies, celles qui représentent le mieux les phénomènes habituels de la vie. Les crises des éléments, les fureurs, les ivresses de la passion en forment un accident curieux, plein d'intérêt, quelquefois sublime, mais un véritable accident. Grâce néanmoins à l'orageuse électricité qu'ils renferment,

on peut être sûr que ni les artistes, ni les poètes ne les négligeront.

Les batailles fournirent aux Italiens du seizième siècle, et en particulier à Tiziano Vecelli de magnifiques sujets. Le premier qui dans les Pays-Bas cultiva ce genre et se fit un nom en reproduisant le tumulte des guerres, fut Jean Snellinck. Il était né en 1544 à Malines, mais habitait Anvers. Il peignait d'une façon très-adroite les charges de cavalerie, les attitudes violentes des combattants, le désordre de la mêlée, la rage des vaincus et la satisfaction des vainqueurs, mais surtout la fumée de la poudre enveloppant la scène meurtrière comme un dramatique brouillard. Les princes et les capitaines le priaient souvent de retracer leurs faits d'armes. On n'a pas d'autres renseignements sur son existence [1]. Antoine van Dyck l'honorait d'une estime très-vive, puisqu'il exécuta son portrait de sa propre main et lui donna place dans sa collection de peintres fameux. Son image figura aussi dans le nombre de celles qu'il voulut immortaliser par la gravure. Cornille de Bie, dont le livre fut publié si peu de temps après la chronique de Van Mander, ne nous donne aucun détail sur Snellinck. « Sa réputation, dit Houbraken, est arrivée jusqu'à moi, mais je n'ai jamais vu aucune de ses toiles [2]. » Campo Weyerman qui se

[1] Van Mander, t. II, pages 177 et 178.
[2] Houbraken, t. Ier, page 36.

moque d'Houbraken, n'en savait pas davantage. Il est digne d'observation que presque tous les peintres formés pendant les guerres du seizième siècle, ont été encore plus maltraités par le temps que les peintres antérieurs, quoique leurs tableaux n'aient point subi la violence des Iconoclastes. De leurs devanciers, il nous reste un petit nombre de productions : les leurs ont disparu dans la tempête ou dans la gloire de leurs successeurs.

Plus heureux que Weyerman et Houbraken, j'ai pu examiner deux ouvrages de Snellinck, à Malines même, la ville natale de l'artiste. La chapelle du corps des merciers, dans l'église St.-Rombaud, ayant été entièrement dévastée par les iconoclastes, les doyens de la jurande prirent des mesures, en 1585, pour réparer le désastre. L'un d'eux, qui se nommait Daniel Snellinck était probablement le frère du coloriste. Un nouvel autel fut construit et, en 1601, on chargea le dernier de peindre le triptyque. Il lui rapporta 300 florins, outre un don de 20 florins que reçut Pauline Cuypers, sa femme; le cadre, la dorure et les autres accessoires coûtèrent 144 florins [1].

Ce retable se trouve encore au même endroit et porte l'inscription suivante : *Joan. Snellinck f.* 1601. Le panneau central figure le Christ ressuscité montant vers le ciel. Ayant une nue pour appui, en-

[1] Archives de Malines ; régistres des corporations.

touré d'anges et de chérubins, tenant de la main gauche l'étendard victorieux que la brise agite, le Fils de l'homme lève la main droite pour bénir le monde. Au bas du nuage, St.-Pierre et St.-Paul sont en adoration. Plus loin, dans un effet de lumière très-poétique, on aperçoit les saintes femmes se dirigeant vers le sépulcre vide que garde un archange. Ce travail classe le peintre malinois parmi les élèves et imitateurs de Martin de Vos. Le faire en est tellement semblable à celui du maître d'Anvers; on y remarque si bien tous ses défauts et toutes ses qualités, sans la moindre exception, qu'en détruisant la signature, on pourrait le lui attribuer. Personne ne se douterait de la supercherie. C'est la même couleur douce et froide, ce sont les mêmes tons crayeux, le même dessin élégant, soigné, coquet, peu hardi. Le Christ a la tête d'une jeune fille. L'expression et le type de St.-Pierre sont fort remarquables [1].

L'église Ste.-Catherine possède un autre ouvrage de notre artiste, ayant pour sujet la Descente du St.-Esprit. On y voit cette inscription : *Joan. Snellinck˘f.* 1606. Les types en sont dignes d'éloges et les figures très-expressives. Tout y confirme les jugements que nous venons de porter, mais ce tableau a beaucoup souffert. On l'a nettoyé à la mode fla-

[1] Les volets sont moins finis; l'intérieur retrace l'Annonciation et la Nativité; l'extérieur offre les images de St.-Norbert et de St.-Rombaud.

mande, c'est-à-dire qu'après l'avoir couché sur le sol et enduit de savon noir, on l'a frotté avec ces brosses garnies d'un long manche, que l'on emploie pour purifier le pavé des églises [1].

Le portrait de Snellinck, dû au pinceau de Van Dyck, fut placé sur le tombeau de l'artiste, en l'église St.-Jacques d'Anvers, tombeau maintenant détruit. Son épitaphe relatait l'année de sa mort, le nom de sa femme et quelques circonstances intéressantes; la voici, telle que nous l'a transmise Descamps :

« Ici reposent le célèbre Jean Snellinck, peintre des archiducs Albert et Isabelle, et de son excellence le comte de Mansfeld, mort le 1er octobre 1638, âgé de 94 ans, et Pauline Cuypers, sa femme, morte le 6 octobre 1638, ainsi que leur fils André Snellinck, mort le 10 septembre 1653 [2]. »

Les autres genres de peinture se développèrent

[1] Un troisième tableau, représentant le Christ entre les larrons, se trouvait à Malines, chez M. Smets-Steenckruys. Il était signé comme les deux autres et, après la mort du possesseur, fut vendu aux enchères, en octobre 1847.

[2] Houbraken (t. 1er, p. 36) fait à propos de Snellinck une observation qui prouve que, dès cette époque, on montrait dans les Pays-Bas pour l'histoire de l'art national une fâcheuse insouciance. « Beaucoup de personnes, dit-il, qui auraient pu me donner des renseignements sur des peintres qu'ils ont connus, ont mieux aimé se taire; souvent je me suis affligé en voyant combien l'on secondait peu mon zèle. Si j'avais trouvé dans les gens que je questionnais l'ardeur dont j'étais animé, une multitude de faits obscurs seraient maintenant éclaircis; j'aurais sauvé de l'ombre éternelle une foule de précieux détails, qui seront toujours ignorés. »

aussi rapidement à la fin du seizième siècle. La grâce des fleurs trouva elle-même des interprètes dans cette époque homicide. Pendant que le bruit du canon retentissait de province en province, quelques âmes pacifiques cherchaient la solitude et le recueillement. Les haines des hommes n'empêchent pas la nature d'être bienveillante : au-dessus des troupes qui s'égorgent avec acharnement, elle déploie un ciel radieux ; les fruits continuent à mûrir autour des sanglantes cohortes et les bois parfument le tranquille horizon. Il semble que la mère commune des êtres veuille ainsi reprocher à ses fils leurs impitoyables pensées. Tandis que le meurtre allait promenant partout son épée ruisselante, des artistes naïfs suivaient donc les détours des vallées discrètes, étudiant dans les mousses et les feuillages les métempsychoses de l'âme universelle. Jean Van Eyck, l'enfant de la Meuse, leur avait montré la route. Les maîtres du quinzième siècle avaient tous suivi sa trace et orné leurs tableaux d'un printemps perpétuel. Le peintre le plus ancien, qui prit les fleurs pour sujet ordinaire de ses œuvres, fut un nommé Jean Louis van den Bosch. Karel van Mander le place immédiatement après Jérôme Bosch, à cause de la ressemblance de leurs noms et aussi parcequ'ils étaient tous les deux de Bois-le-Duc, motif très peu concluant. On trouve ce motif exposé dans le texte original, mais comme il n'en est pas question dans le livre de Descamps, les

historiens qui se fiaient à ce dernier ont cru que Louis van den Bosch était le contemporain de Jérôme Bosch. L'explication même de Van Mander prouve cependant qu'il était né plus tard; s'ils avaient fait route ensemble, l'auteur flamand ne se serait point excusé. L'artiste bucolique peignait les fleurs et les fruits d'une manière admirable : il groupait souvent les premières dans un vase plein d'eau, comme le firent par la suite Abraham Mignon et Van Huysum. Sur les pétales et les feuilles étincelait la rosée du ciel; des coléoptères, des papillons et des mouches s'y promenaient ou voltigaient alentour. Il n'épargnait aucun soin pour imiter la nature; ses ouvrages unissaient une extrême finesse à une complète vérité. Il mit en œuvre la poétique des infiniment petits. On voyait de sa main chez le sieur Melchior Wyntgis, à Middelbourg, quatre morceaux circulaires, où brillaient et les filles du printemps, et leur progéniture, ces fruits de l'automne, aussi beaux que les fleurs. Dans un des cartouches, il avait représenté au second plan un incendie, comme pour opposer la destruction à la fécondité. Un St.-Jérôme, qui ornait aussi la maison de ce célèbre amateur, prouvait que Louis van den Bosch ne traitait pas moins bien la figure. Une de ses idylles s'épanouissait au milieu d'un verre, chez un autre connaisseur de l'époque, Jacques Razet. Voilà tous les détails que l'on trouve sur ce précurseur de David de Heem. Il doit avoir vécu dans la seconde moitié du seizième

siècle, moment où s'opéra la division des genres.

Il eût pour imitateur de ses travaux rustiques Jacques de Gheyn. D'abord peintre verrier, comme son père, puis graveur, il se dégoûta de ces deux professions et voulut employer les couleurs à l'huile. Pour en bien comprendre toutes les ressources, tous les effets, il imagina un singulier moyen : il traça sur un grand panneau cent quarrés qu'il peignit de diverses couleurs, soit pures, soit mélangées : il y distribua l'ombre et la lumière, observant d'un œil curieux ce damier chromatique. Il avait numéroté chaque case et, pour ne point oublier ses remarques, les consignait dans un petit livre. Quand il eut bien examiné les préférences, les antipathies des couleurs entr'elles, il jugea qu'il pouvait prendre le pinceau. Il débuta par copier d'après nature un pot rempli de fleurs : la tentative lui réussit à merveille; on s'étonna qu'il eût si bien fait du premier coup. Le travail néanmoins n'était pas sans défauts; il s'en aperçut lui-même et commença un énorme bouquet, dont la partie inférieure plongeait dans un vase de cristal. Cette œuvre était si belle que l'Empereur l'acheta; il devint aussi propriétaire d'un petit volume, où Jacques de Gheyn avait exécuté à la détrempe et en miniature toute sorte de fleurs et d'animaux. Charmé du succès qu'il avait obtenu et sentant ses forces grandir, le peintre abandonna le frais domaine de la végétation pour les péripéties dramatiques de l'histoire. Son talent ne

faiblit pas dans cette nouvelle épreuve, de sorte qu'il traita tour à tour des scènes graves et de riants motifs, dont la belle saison ne le laissait pas manquer. Il reprenait aussi parfois le burin, *varietatis causâ.* On ne sait au juste quand il vint au monde et quand il mourut, mais en 1595 il affronta les périls de l'état matrimonial et en 1604, il était dans toute son activité [1].

Le genre pour lequel le XVIe siècle paraît avoir eu le moins de prédilection et qu'il cultiva le moins, fut celui des animaux vivants ou morts. On ne connaît pas un seul artiste qui se soit fait alors une réputation par ces images tranquilles. Plusieurs paysagistes les traitaient sans doute comme accessoires, mais on ne croyait pas encore, selon toute vraisemblance, qu'elles pussent former une division spéciale dans le grand domaine du coloris. François Pourbus, le vieux, y déploya un talent remarquable [2]. Hoefnaghel exécuta pour l'empereur Rodolphe quatre volumes de miniatures, représentant les quadrupèdes, les reptiles, les oiseaux et les poissons. Ce travail lui fut payé mille couronnes d'or. Voilà les seules mentions que j'aie trouvées concernant

[1] Pour ne pas trop allonger cette évocation de gloires défuntes et sans pièces à l'appui, nous nous contenterons de mentionner un autre artiste du même temps, Diderick ou Thierry le Frison, né dans la province de Frise, comme l'indique son sobriquet : il peignit des légumes, des fruits, des fleurs, toutes les provisions de bouche, à la manière vénitienne. *Karel van Mander,* t. II, p. 187.

[2] Voyez les pages qui le concernent dans le chapitre suivant.

l'art de reproduire les bêtes, qui ne font point partie de notre race. Mais ces enluminures méthodiques, aussi habilement peintes qu'on les suppose, ne devaient pas être de véritables productions esthétiques. L'auteur n'avait pu y montrer que son adresse dans le maniement du pinceau [1]. L'imitation de l'Italie et l'aspiration au grand style préoccupaient trop les intelligences ; l'heure n'était pas venue de copier les bestiaux et les victimes du chasseur, de donner ces preuves extrêmes d'amour pour la nature. Il fallait d'abord que le calvinisme interdît aux œuvres figurées l'accès des églises, que les principes religieux, que les tendances chevaleresques s'affaiblissant, l'homme se trouvât seul en face du monde. Cette grande réalité qui survit aux doctrines et aux chimères l'attire alors avec une puissance inéluctable. Une voix sortie des entrailles de la terre et des profondeurs du ciel semble lui dire : « Pourquoi peupler l'univers de tes songes? La vie qui l'anime est plus brillante que tes spectres mythologiques, plus forte que tes mobiles imaginaires. Contemple donc en lui-même l'être infini dont les êtres particuliers ne sont que des émanations, qui a pour demeure l'espace sans bornes et pour cadran l'éternité. »

[1] Hoefnaghel vint au monde en 1545 et mourut dans l'année 1600.

CHAPITRE XVIII.

Développement du portrait. — Tableaux de genre.

Peintres de portraits : Antoine Moro, — Guillaume Key. — Les deux François Pourbus. — Peintres de genre : Pierre Aertsen, — Beukelaer, — Joachim Uytenwael et Louis Toeput. — La famille des Franck. — Résultats du XVIe siècle.

Le portrait, cette patiente copie de la face humaine, devait arriver de bonne heure, chez les Néerlandais, à une grande perfection. Jean Van Eyck lui-même, le créateur de l'art flamand, l'exécuta d'une manière supérieure. Ses héritiers suivirent ses traces, et il est digne d'observation que dans les tableaux à volets du XVe et du XVIe siècles, le pan-

neau du milieu, où se trouve figuré une épisode des livres saints, a quelquefois une valeur très-secondaire, tandis que les deux peintures latérales, consacrées au donateur et à sa famille, sont des morceaux d'élite, pleins de charme et de vérité. Ce genre ayant pour base l'imitation la plus directe de la nature ne pouvait manquer de séduire une population empirique. Aussi tous les maîtres qu'elle a produits l'ont-ils très-habilement cultivé. Mais le principal disciple de Schoreel, Antoine Moro, s'y adonna le premier d'une façon exclusive. En lui commencèrent les grandes destinées de tous les portraitistes fameux. Leurs travaux les mettant sans cesse en relation avec de hauts personnages ou de gracieux modèles, mille occasions de fortune ou de plaisir viennent leur tendre la main. Depuis Holbein, Titien, Van Dyck et Lely jusqu'à Thomas Lawrence, ils ont vécu au milieu des honneurs et des fêtes.

On présume que Moro était né dans la ville d'Utrecht, mais on ignore la date de sa naissance [1]. La renommée de Jean Schoreel lui produisit l'effet d'une incantation magique et l'entraîna vers la peinture [2]. Jeune, il avait visité Rome et l'Italie, pour

[1] Il aurait vu le jour, selon Immerzeel, vers l'année 1525.

[2] En disant que Moro alla prendre les leçons de Schoreel, Van Mander joint au nom de ce dernier la qualification de *chanoine*. Il ne dit pourtant point dans sa biographie qu'il eût reçu les ordres.

suivre la mode du siècle. En Belgique, le cardinal Granvelle apprécia bientôt ses talents. Une occasion s'étant offerte, il l'envoya à la cour de Madrid, dans l'année 1552. Charles-Quint vieillissant le reçut avec affabilité; il le chargea de reproduire les traits de son fils, qui allait avant peu ceindre la couronne, puis l'envoya en Portugal dessiner les images du roi, de la reine, qui était sa sœur cadette, et de leur fille, destinée aux jaloux embrassements de Philippe II. Ces trois ouvrages lui furent payés 600 ducats et lui valurent en outre de riches présents. On l'avait d'ailleurs hébergé d'une manière somptueuse. Les Portugais lui offrirent de la part de la nation une chaîne d'or, estimée 1,000 florins. La noblesse s'engoua de son pinceau et nombre de personnages voulurent immortaliser leurs formes, à cent ducats par tête; plusieurs lui donnèrent aussi des bijoux précieux. Etant revenu à la cour d'Espagne, il y fit d'autres peintures; mais un second voyage interrompit encore ses travaux. Il alla en Angleterre sur l'ordre de Charles-Quint, pour copier la figure de Marie Tudor, seconde épouse de son héritier. Philippe II portait déjà le glaive royal, qu'il changea en glaive exterminateur. Le charmant visage de la reine enthousiasma le peintre. Quand on voit ces traits fins et réguliers, cette peau blanche, ces yeux magnifiques, cet air doux et timide, on a peine à se rendre compte de ses violences et de ses proscriptions religieuses. Une femme si attrayante n'aurait

dû songer qu'au bonheur, dont elle était comme une promesse et un emblême. On pourrait supposer que Moro s'éprit d'elle, car il ne se lassait pas de reproduire sa figure, d'envoyer ces copies aux grands seigneurs et aux dignitaires de l'église. La reine touchée de son zèle lui remit une chaîne d'or, qui valait cent livres sterling et lui accorda une pension annuelle d'une somme égale.

Moro sut toujours conserver la faveur des Espagnols. Quand il fut de retour dans les Pays-Bas, il offrit au cardinal Granvelle un portrait de la reine d'Angleterre et un autre à Charles-Quint. Il se présenta lui-même avec son tableau chez l'ex-empereur, qui lui dit : « Je n'ai plus de maison, j'ai tout cédé à mon fils. » L'artiste ne comprenant pas, vint trouver le cardinal. « Laissez-moi faire, lui répondit son Éminence; je vais aller lui parler. » Il se rendit effectivement auprès de Charles-Quint et amena la conversation sur l'image de la princesse, travail dont il fit le plus grand éloge. L'empereur ne fut pas moins prodigue de louanges.

« — Eh ! qu'avez-vous donné à l'artiste? » demanda Granvelle.

« — Mais rien, » dit le pauvre roi en demi-solde.

« — La peinture vaut mieux que cela, » reprit le gouverneur.

« — Combien l'estimez-vous ?

« — Mille florins ou trois cents ducats.

« — Eh! bien, mon cher cardinal, repliqua le vieux politique, ayez la complaisance de les envoyer au peintre de ma part. »

Granvelle, pris lui-même dans le piège qu'il avait dressé à Charles, se vit contraint de payer le tableau.

Quand la paix fut conclue entre la France et l'Espagne, Philippe II emmena le peintre au delà des Pyrénées. Chose étrange! ces deux hommes se trouvaient mutuellement si agréables, qu'ils en vinrent à une extrême familiarité. Un jour, le roi frappa l'artiste sur l'épaule, comme un homme qui plaisante; l'artiste le frappa de la même manière avec la baguette nommée appuie-main dans la terminologie de la peinture. « C'était, dit Van Mander, un acte d'audace, car il est toujours périlleux de toucher le lion. » Les inquisiteurs, ayant eu connaissance de ce badinage, devinrent sombres et méfiants; il ne leur convenait pas qu'un homme fût assez bien vu du monarque pour prendre avec lui de telles licences. Ils résolurent donc de le faire saisir et jeter dans les cachots du saint-office. Un seigneur de ses amis eut heureusement le courage de l'avertir; il demanda à la hâte la permission de s'éloigner, alléguant un vain prétexte et annonçant qu'il reviendrait bientôt. Mais quand il fut dans les Pays-Bas, il n'eut garde de les quitter. Le roi qui avait de l'affection pour sa personne et un goût particulier pour son talent, lui écrivit plusieurs fois

dans le but de presser son retour. L'artiste lui répondait par des excuses. Le duc d'Albe, l'ayant d'ailleurs pris à son service, lui épargna la moitié de la peine : il supprima les épitres du monarque, de peur que le Hollandais ne fût tenté d'aller le rejoindre. Il tenait d'autant plus à le garder, qu'il lui faisait faire le portrait de ses concubines. Ce dévôt personnage, qui se montrait sans pitié pour les ennemis du catholicisme, était plein d'indulgence pour lui-même. Il défendait si bien les intérêts du ciel, qu'il comptait sur ses pardons et sa reconnaissance. Les amis doivent se passer quelque chose. Son œil terrible ne cherchait donc pas seulement des victimes dans la foule; il y cherchait aussi d'agréables minois, et quand le féroce préteur avait terminé sa besogne, il devenait un galant troubadour.

Le roi d'Espagne établit tous les enfants de Moro; il leur donna des offices avantageux, des canonicats et de riches présents. Un jour que le duc d'Albe l'interrogeait sur sa famille, il répondit qu'une seule des personnes dont elle était composée n'avait rien obtenu : c'était un de ses gendres, homme capable et instruit. Le gouverneur lui accorda sur le champ la recette de la Flandre occidentale, poste lucratif qui lui permit de rouler voiture.

Ce même duc, si affectueux envers notre artiste, causa la mort d'un autre peintre, Guillaume Key, élève de Frans Floris. Il savait aussi exécuter le por-

trait d'une manière fort habile et devait en conséquence trouver place dans ce chapitre. Le prince le fit venir, voulant être peint par lui; mais quand Guillaume aperçut ce formidable visage, il fut saisi d'une crainte mortelle. Prenant toutefois ses pinceaux, il commença son labeur. Le duc s'entretenait en espagnol avec un membre du tribunal de sang; le peintre feignit de ne pas connaître cet idiome, en sorte qu'ils ne se mirent point sur leurs gardes. Il apprit alors que l'arrêt des comtes d'Egmont et de Hoorn était prononcé d'avance, qu'ils seraient condamnés à mort. Cette nouvelle le remplit d'une si grande émotion, qu'il fut près de se trahir : quand il eût terminé la séance, il regagna sa maison et se coucha pour ne plus se relever. Une fièvre l'emporta le jour même où périrent les deux seigneurs, le 5 juin de l'année 1568 [1].

Guillaume Key s'était rendu fameux par sa manière douce et agréable : il finissait beaucoup ses peintures. Au charme de la couleur, il joignait une extrême vérité : les modèles semblaient revivre sur ses toiles. Il disposait aussi très-bien ses figures, les entourant d'accessoires ingénieux. Il avait moins de vigueur que Frans Floris, mais plus d'adresse et de grâce.

Revenons à Antoine Moro. C'était un homme

[1] On ne sait point la date de sa naissance, mais il avait été reçu à l'académie d'Anvers en 1540.

majestueux, de grande taille et qui s'exprimait fort bien. Ses avantages personnels contribuèrent sans doute à lui gagner la faveur des princes et des rois. Il ne peignait pas seulement le portrait d'ailleurs ; on connaissait de lui plusieurs tableaux d'histoire : une résurrection du Sauveur, escorté de deux anges, un St.-Pierre et un St.-Paul, que distinguait leur belle couleur. Il avait copié pour le roi d'Espagne la Danaë du Titien et plusieurs autres productions des grands maîtres, lutte qu'il soutint bravement. Il mourut en 1581 [1], pendant qu'il exécutait pour Notre-Dame d'Anvers une circoncision, qui promettait beaucoup.

Les œuvres d'Antoine Moro indiquent parfaitement le siècle où elles sont nées. Elles ont tous les caractères du style de transition; la forme en est plus hardie que chez les Van Eyck et moins libre

[1] Cette date n'est donnée que par Immerzeel, mais l'on peut habituellement se fier à lui, quoique la nature de son ouvrage ne lui permette pas de citer les sources. Le catalogue du Musée du Louvre annonce que Moro vit le jour à Utrecht en 1512 et décéda en 1568, à Anvers. Où les rédacteurs ont-ils trouvé ces renseignements précis? Je n'ai pu le découvrir. Mais une tête de femme peinte par notre artiste et placée au Belvédère, à Vienne, porte le millésime de 1575. — Dans sa biographie d'Antoine, Van Mander laisse échapper une plainte analogue à celle d'Houbraken. « J'ai recueilli ces faits avec beaucoup de peine, dit-il, sans pouvoir obtenir aucun détail de ses enfants, auxquels je me suis adressé de la manière la plus polie; pas un d'eux ne se souciait que la mémoire de leur père fût conservée ; je ne saurais donc apprendre au lecteur la date de sa mort.»

que dans l'école du dix-septième siècle; le coloris suggère des observations analogues. Il tient presque toujours le milieu entre la finesse poétique de la manière brugeoise et l'audacieuse fermeté des peintres d'Anvers. Quelquefois néanmoins c'est la dernière, ou pour mieux dire, c'est la liberté du pinceau qui a l'avantage, mais une liberté encore très-prudente. M. le prince d'OEttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, possède un tableau qui se trouve justement sur la limite des deux styles. On y admire un portrait d'homme, tête énergique et régulière, peinte sur un fond couleur d'olive. La cornée des yeux a une teinte verdâtre, qui leur donne une apparence étrange. L'artiste a indiqué les méplats avec un soin extrême. Les panneaux que l'on voit au musée du Louvre sont plus largement travaillés : ils se rapprochent des habitudes modernes [1].

Ce qui manque dans les ouvrages de Moro comme dans presque toutes les peintures de la même époque, c'est la verve intellectuelle. Quelques artistes contemporains montrèrent une sorte de fougue extérieure et pour ainsi dire technique; parmi ces derniers, se présente à nous Franz Floris. Mais on ne rencontre point chez eux l'élan moral, l'ardeur spirituelle, cette vie secrète de la forme, qui prouve

[1] Ce sont trois portraits d'hommes, l'un vêtu de rouge, les deux autres de noir. Ils portent les nos 607, 608, 609.

que les conceptions du peintre ont ému sa pensée, qu'il a frémi en les incarnant sur ses toiles. L'ame n'a point participé à la production ; il y règne une espèce de tiédeur lymphatique. Pour tout dire en un mot, le seizième siècle n'avait pas d'idéal ; le ciel de l'art y était vide, aucune force suprême n'en réglait la destinée. Le talent cherchait sa voie dans l'ombre, sous un firmament nuageux. Il y eut sans doute quelques exceptions, mais elles furent peu multipliées [1].

La famille des Pourbus cultiva le portrait d'une manière habile. Nous avons déjà fait connaître le talent de Pierre Pourbus dans ce domaine spécial. François, son fils, né en 1540, sut également peindre l'histoire et copier la face humaine. Il étudia d'abord chez son père, dont il aurait tout-à-fait éclipsé le talent, si l'on en croyait l'auteur du *Schilder-Boeck*. Il devint ensuite élève de Franz Floris et le plus adroit de tous ceux qui fréquentaient son atelier. Le fameux dessinateur disait souvent : « Celui-ci est mon maître; ou « Tenez, voilà mon maître. » Il avait des manières si affables, si engageantes, qu'il était, pour ainsi dire, la politesse en personne. Reçu très jeune à l'académie d'Anvers, durant l'année 1564, il n'abandonna jamais son

[1] Fiorillo (t. II, p. 440) cite avec admiration deux portraits de chanoines, peints par Moro. Ils étaient en 1817, chez le comte de Brabeck, à Sœder, près d'Hildesheim. On y lisait cette inscription : *Anthonis Mor fecit* 1544.

pays, n'alla point sous le ciel de Rome s'habituer à d'autres types et contracter d'autres goûts. En 1566, il eut bien envie de faire ce voyage ; il avait même préparé son costume et s'était rendu à Gand pour dire adieu au peintre Lucas de Heere. Il voulut prendre aussi congé de ses amis d'Anvers ; mais là, un piége mystérieux l'attendait ; une charmante fille le captura et les liens dont il fut enlacé par elle se trouvèrent si solides qu'il ne put les rompre. Elle était fille de Cornélis Floris, architecte de la ville, homme d'un grand talent et frère de son maître. Il oublia donc ses projets et sollicita la main de sa victorieuse antagoniste ; elle se laissa vaincre à son tour et les rôles changèrent. Mais elle sut garder près d'elle son heureux captif.

Il avait une manière très-agréable de peindre, soit dans ses tableaux d'histoire, soit dans ses effigies. On recherchait donc avec empressement ses compositions et des modèles de toute espèce venaient s'offrir à ses pinceaux. Van Mander signale et décrit plusieurs productions de sa main, qui se trouvaient à Gand, Bruges et Audenarde. Comme elles ont disparu, ces détails ne nous intéressent guère. Mais la Belgique possède encore de lui une œuvre capitale : c'est le triptyque placé dans l'église St.-Martin, à Courtray. Le milieu figure la descente du Saint-Esprit ; je ne me rappelle pas avoir vu cet épisode traité d'une manière plus frappante. La Vierge et les apôtres se tiennent dans un monument voûté,

d'un grand effet : l'intérieur en est sombre et une arcade ouverte au fond laisse le regard pénétrer plus loin, parmi d'autres salles. L'édifice a quelque chose de mystérieux, une expression gravement poétique. Les personnages sont assis, coordonnés avec art et noblement drapés. Les langues de feu, qui leur apportent l'éloquence, ont inspiré l'artiste. St.-Jean, plus rapproché que tous les autres du spectateur, éveille surtout l'admiration. Non-seulement ses traits sont fort beaux et d'une grande originalité, mais on n'y voit aucune ombre : éclairés à droite et à gauche par un double effet de lumière, ils n'en ont pas moins une vive saillie. C'est une espèce de tour de force très-bien exécuté. Les deux volets représentant la création de l'homme et le baptême de Jésus, quoique dignes d'estime, n'ont pas le même charme et la même importance.

Comme peintre de portraits, François Pourbus, à en juger d'après les deux morceaux que renferme l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, et d'après celui qui orne le musée de Bruxelles, manque d'élévation et de chaleur. Il confirme les remarques générales, que nous faisions sur les artistes de son temps, lorsque nous avons apprécié les ouvrages d'Antoine Moro. Le travail en est facile, le coloris mat et assez hardiment jeté, mais le courant magnétique de l'inspiration n'avait pas touché le peintre. On sent au fond de son œuvre le calme inerte de l'homme médiocre.

François Pourbus se distingua par son adresse à copier les animaux d'après nature. Van Mander cite un paradis, où il avait accumulé les plantes et les bêtes. Non-seulement les dernières étaient fort bien traitées, mais on reconnaissait sur-le-champ les diverses sortes d'arbres à leur feuillage; le noyer, le pommier, le poirier avaient si bien leurs caractères qu'on ne pouvait s'y méprendre. Le talent avec lequel il retraçait les animaux fit faire le quatrain suivant :

> Patre fuit pictore satus Pourbusius, arte
> Verum patre prior : sic monumenta docent.
> Vivunt, quas pinxit pecudes pictæque volucres,
> Pictoris lugent quæ simul interitum.

« Pourbus, né d'un père qui exerçait l'art de peindre, fut plus habile que lui; ses tableaux nous en fournissent la preuve. Le bétail, les oiseaux chamarrés qu'il dessina, sont vivants et pleurent ensemble la mort de l'artiste. »

François Pourbus étant devenu enseigne dans la milice bourgeoise d'Anvers, les honneurs le perdirent. Il s'évertua si bien à faire ondoyer son drapeau qu'il se mit tout en sueur. Étant ainsi échauffé, il alla prendre du repos dans le corps de garde. Il y respira le mauvais air d'un égoût qui était près de là et que l'on venait de nettoyer. Ces miasmes l'incommodèrent et à peine eut-il regagné sa maison, qu'il

tomba malade. Une prompte mort l'enleva, durant l'année 1580 [1].

Il s'était marié en secondes noces; sa veuve épousa le peintre Jean Jordaens, artiste presque universel, qui exécutait l'histoire, le paysage, les marines, le genre, le portrait, des scènes nocturnes et des incendies. Ce n'était pas du reste un homme de première force : l'académie d'Anvers le reçut en 1579. Les troubles des Pays-Bas continuant à effrayer les populations, il alla chercher le calme dans la ville de Delft.

Pourbus laissa un fils, qui portait le même prénom que lui [2]. Ses destinées furent plus brillantes que celles de son père. Après avoir longtemps voyagé, il s'établit en France, où il travailla pour la cour et les grands seigneurs. Il termina ses jours à Paris, dans l'année 1622, et fut enterré aux petits Augustins du faubourg St-Germain. C'est tout ce que l'on connait de son histoire et l'ombre qui l'enveloppe a lieu d'étonner, car son pinceau a reproduit les traits d'une foule d'hommes célèbres. Leur gloire et son talent auraient dû le préserver de l'ou-

[1] On voit au musée d'Anvers un tableau d'histoire que le livret lui attribue et qui a pour sujet une prédication de St-Éloi. Mais sur une dalle funèbre, se trouve le chiffre de 1588, et à droite, dans l'angle du panneau, on remarque les lettres A G M, qu'une ligne traverse et réunit.

[2] Le catalogue du Musée du Louvre le fait naître en 1570, mais j'ignore où les rédacteurs ont trouvé cette date.

bli [1]. Henri IV aimait à lui servir de modèle : deux portraits qui ornent le musée du Louvre en sont une preuve flagrante. Dans l'un le monarque, habillé de satin noir et portant une large fraise, appuie sa main droite sur une table couverte d'un tapis rouge. La finesse du travail le rapproche de la miniature. Le prince a un peu la raideur d'un homme qui pose et semble empesé comme sa collerette, sans que l'attitude paraisse gauche néanmoins. La tête offre un mélange curieux d'intelligence et de bonté; celle-ci toutefois prédomine et l'écartement des yeux révèle la droiture de l'âme. L'esprit se manifeste par la largeur du front et la netteté du regard. Dans l'autre tableau, on voit l'illustre guerrier couvert d'une armure : il a battu en retraite devant l'âge, comme le témoignent ses cheveux gris et sa barbe blanche. C'est une œuvre inférieure à la première; la figure paraît même avoir été endommagée. Les accessoires des deux peintures révèlent un grand soin.

Le portrait en pied de Marie de Médicis et le buste de Guillaume du Vair [2], que renferme aussi le musée royal de France portent également témoignage en faveur du peintre. Seulement, on ne trouve pas encore là les airs majestueux et la noble inspiration de Van Dyck.

[1] A la fin du XVIIe siècle, Depiles le confondait avec son père.

[2] Garde des sceaux sous Louis XIII, né en 1556, mort en 1621.

Les tableaux d'histoire exécutés par François Pourbus, le jeune, ceux du moins que possède le Louvre ont un caractère singulier. L'un représente la Cène. Les acteurs en sont réunis dans un vaste monument grec, où flotte la mélancolie du style chrétien; derrière eux un grand drap noir est tendu à travers la pièce. La disposition de la table et des convives ne rappelle point Léonard de Vinci, condition indispensable pour faire naître l'intérêt, car on a tant imité cette fresque sublime que les imitations impatientent maintenant le spectateur. Sur les visages communs règne une expression peu noble, mais naturelle. Judas, couvert d'un manteau roux comme ses cheveux, frappe principalement la vue. On doit louer sans restriction la couleur chaude, intense et harmonieuse.

Le second tableau, *St-François recevant les stygmates,* est sombre et austère comme le précédent. L'homme pieux s'agenouille devant le Christ, les bras étendus, les mains percées de clous et les pieds dans le même état. Sa robe grise, entr'ouverte sur le côté, laisse voir une plaie pareille à celle de Jésus. La dévotion et l'extase animent ses traits vulgaires A deux pas de lui, un personnage à demi-couché regarde la vision, en protégeant ses yeux de sa main pour en affaiblir l'éclat. Derrière eux s'étend une nature sauvage, où les plantes et les rochers se disputent le terrain. La couleur générale est vigoureuse et obscure, le dessin ferme et soigné. Il y a dans ces

deux ouvrages quelque chose du morne esprit de Port-Royal.

Un genre aussi lucratif que la reproduction de la face humaine, ne peut manquer d'avoir de nombreux adeptes. Là où le gain abonde, les vocations se multiplient. Je ne passerai donc point en revue tous ceux qui exécutèrent le portrait pendant le XVIe siècle. On ne sait ce que leurs tableaux sont devenus et il suffira de nommer les auteurs. Jacques de Poindre, François Menton, Geldôrp, Pierre Pieters, De Visscher et Simon Jacobs furent les plus célèbres. Leur pinceau retraça bien des figures hétéroclites, on leur donna bien des écus pour embellir de laids visages. Que la destruction de leurs œuvres ne les chagrine point sous la terre! Nous avons assez de mensonges de toute espèce, sans leurs mensonges coloriés.

L'attrait des scènes familières agit si infailliblement sur les peuples de la Néerlande, que la poésie domestique n'a jamais pu rester chez eux sans interprètes. Les Van Eyck firent des tableaux de genre, et toute leur école, suivant leurs traces, invoqua par moments les génies du foyer. Quinten Matsys et Pierre Breughel écoutèrent les mêmes inspirations. Il était donc présumable qu'on verrait un certain nombre d'hommes rester fidèles aux tendances populaires de l'esprit national. Ce fut ce qui eut lieu et nous n'aurons pas besoin de longs détails pour le prouver. Toutefois les sectateurs de ce genre ne se

multiplièrent point comme les paysagistes. Trois ou quatre seulement viennent s'offrir à nous.

Pierre Aertsen, né en 1519, était le fils d'un chaussetier d'Amsterdam, qui eût voulu l'enthousiasmer d'une passion platonique pour la fabrication des bas. Mais le jeune gaillard préférait la peinture et crayonnait des ébauches naïves, au lieu de sonder les mystères de la profession paternelle. Grand désespoir du tisseur de laine! La mère, voyant les goûts opiniâtres de son fils, jugea que c'était la nature qui parlait en lui, et tous deux ne tardèrent pas à faire cause commune. Elle dit un jour au marchand ébahi : « Quand je devrais filer pour le nourrir et payer son maître, je veux qu'il suive la carrière de son choix. » Il fut donc mis sous la discipline d'Alart Claessen, le meilleur peintre d'Amsterdam, et se distingua, dès les commencements, par la hardiesse et la fermeté de son exécution. A dix-sept ou dix-huit ans, il était déjà de première force. Établi très-jeune à Anvers, il fut bientôt reçu membre de l'Académie. C'était cependant un homme d'apparence lourde et grossière; on l'aurait pris pour un villageois et comme il avait d'ailleurs une haute taille, on le nommait Pierre le long [1]. Il excellait dans l'histoire et dans les tableaux de genre. Les cuisines l'affriandaient surtout et il éprouvait une joie gas-

[1] Les auteurs italiens, adoptant ce sobriquet, l'appellent toujours *Pietro lungo*.

tronomique à en retracer la fumeuse opulence. Van Mander s'extasie sur un de ces laboratoires de la gourmandise, où l'auteur s'était peint lui-même avec son second fils. On y admirait une tête de bœuf, qui semblait naturelle et transportait de plaisir tous les bouchers flamands. La plupart des ouvrages de Pierre Aertsen périrent sous le marteau des Iconoclastes; cet événement lui causa une amère douleur. Il se plaignait et de la populace fanatique et de la malheureuse fragilité des travaux humains. Lui qui, par la gloire, avait cru triompher de la mort, se voyait désarmé dans cette lutte, à la fin de sa carrière. Il termina ses jours, l'âme pleine de regrets, en 1573.

Pierre Aertsen avait épousé une tante de Joachim Beukelaer. Celui-ci, encore enfant, montrait des dispositions pour la peinture et devint naturellement l'élève de son oncle. Il dessinait avec facilité, mais la couleur lui donna les plus grandes peines. Pour obvier à son manque d'aptitude sur ce point, son guide lui fit copier d'après nature des objets de toute espèce, fleurs, plantes, fruits, gibier, poissons et oiseaux. Ses efforts eurent tant de succès qu'il égala les meilleurs coloristes : il peignait avec une promptitude extrême et semblait se jouer des obstacles. Les scènes religieuses et les motifs vulgaires l'occupaient tour-à-tour, mais les derniers étaient ceux qu'il préférait. Comme son maître, il avait pour sanctuaire une cuisine. C'était là qu'il régnait, qu'il déployait sa verve. Salut aux grasses poular-

des, à l'ortolan diaphane, au chevreuil pendu par les pieds de derrière, à la suave gélinotte ; salut aux pâtés massifs embastionnés dans leur croûte d'or, à la perdrix chaussée de rouge, à la fine bécasse ! Voilà le saumon pourpré, le large turbot, la truite délicate et le bar succulent. Approchez, le rôti fume, les homards verdâtres se changent en cardinaux, la pêche étale d'un air modeste ses formes provoquantes et le melon arrondit ses tranches savoureuses. Venez, admirez cette fraîche provende, mais, de grâce, n'y touchez pas.

Malheureusement pour Beukelaer, s'il possédait un mérite indubitable, il manquait de suffisance et d'adresse. Il faisait trop bon marché de lui-même et ne savait pas se tenir sur ses gardes. Voyant le peu d'orgueil que lui inspiraient ses ouvrages, on le prit au mot; sa mine sincère et naïve fut pour lui une cause de ruine. La subtilité gagnait du terrain de jour en jour, et à mesure que son talent se développait, ses bénéfices diminuaient. L'exigence des amateurs dépassait toutes les bornes; les artistes, profitant de son caractère ingénu et de sa fâcheuse situation, qui aurait dû les attendrir, le faisaient travailler chez eux pour un florin par jour et même pour trente sous. Antoine Moro l'employait ainsi à confectionner les habillements de ses portraits. On obtenait de lui, pour cinq ou six livres, un grand morceau. Il vivait donc dans la misère ; mais qui s'en souciait? Il traîna son existence jusqu'à

l'âge de quarante ans et mourut peu de jours avant que le duc d'Albe quittât les Pays-Bas. Sur sa couche d'agonie, le pauvre artiste, jetant un coup d'œil en arrière, témoigna un vif regret de ne pas s'être mieux défendu contre l'astuce et l'improbité humaines. Né à Anvers, ce fut dans cette ville qu'il expira, au milieu des plus tristes réflexions. A peine eut-il rendu l'âme, que le prix de ses tableaux décupla. On les a sans doute depuis lors attribués à des peintres plus célèbres, comme ceux de Vroom et de tant d'autres. Ce fait explique seul la rareté de ses œuvres, qui, ornant les demeures bourgeoises, n'ont pas dû être atteintes par les iconoclastes. L'infortune l'a poursuivi jusque dans le tombeau.

Joachim Uytenwael, d'abord peintre sur verre, abandonna ce métier, quand il eut dix-huit-ans. Quoiqu'il eût fait le voyage d'Italie, son goût l'entraîna toujours des radieux sommets de l'histoire dans la grasse atmosphère des cuisines. Né à Utrecht en 1566, la date de sa mort est inconnue. Pendant qu'il préparait l'avènement des Brauwer, des Gérard Dow, des Gabriel Metzu et des Jean Steen, Louis Toeput, fixé à Venise, habituait les hommes du midi aux vulgarités de ce joyeux style. Les marchés, l'intérieur des habitations, les fêtes populaires et les sites de la nature prenaient sur ses toiles une couleur chaude et une forme agréable [1].

[1] Toeput vivait encore dans l'année 1604, mais on ne sait ni quand il est venu au monde, ni quand il en est sorti.

Nous avons terminé notre exploration du XVI[e] siècle, mais avant de faire une halte, nous devons dire quelques mots d'une famille peu importante au point de vue historique; la peinture ne lui doit aucun progrès et ses travaux ne sont pas des plus remarquables : seulement, comme elle forme un petit groupe de six artistes, on rencontre de ses œuvres dans presque toutes les galeries. Nous ne pouvons donc la passer complétement sous silence. Elle était originaire de la Campine, ces champs cimmériens de la Néerlande, et eut pour souche Nicolas Franck, peintre sans gloire, qui habitait la ville d'Herenthals. Son exemple attira dans la même carrière ses trois fils : Jérôme, François et Ambroise. François, que l'on surnomme le vieux, eut à son tour deux héritiers, François le jeune et Sébastien [1]. Sébastien laissa également un fils, Jean Baptiste [2]. Les trois premiers Franck, Jérôme, François et Am-

[1] Il y a quelques doutes sur l'origine de Sébastien, mais on présume qu'il était le frère aîné de François.

[2] Voici l'arbre généalogique de cette famille :

Nicolas Franck.

|

Jérôme—François—Ambroise.

|

Sébastien—François.

|

Jean-Baptiste.

Fiorillo, Histoire des arts du dessin en Allemagne, tome II, pages 476 et suivantes. — Van Mander. — Cornille de Bie.

broise, sont des peintres flamands du XVIe siècle dans toute l'acception du mot et avec toutes les idées qu'il implique. Leur manière oscille entre le goût de Michel Coxie et les habitudes de Martin de Vos. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui les attire le plus vivement et sert de pôle magnétique à leur variable inspiration. Le musée d'Anvers, renfermant neuf tableaux dont ils sont les auteurs, laisse parfaitement juger leur style indécis. Dans la *Nativité* de François Franck le vieux, le genre de Martin de Vos domine sans conteste; dans les épisodes tirés de la vie de St-Sébastien, par Ambroise Franck, Michel Coxie l'emporte sur son rival; dans la Cène, de Jérôme Franck, les deux actions se balancent. Les trois frères étaient au surplus des gens habiles : leurs œuvres manifestent d'assez grandes connaissances anatomiques et l'on y trouve des parties excellentes. Leur couleur, à défaut d'originalité, possède la finesse de leurs modèles. Sébastien, François Franck le jeune et le dernier de tous, Jean Baptiste, me paraissent des hommes inférieurs. Les tableaux du second, que contiennent les musées du Louvre et d'Anvers, sont d'une extrême médiocrité. La laideur des types, l'insuffisance du dessin, le mauvais goût des costumes, le papillotement de la couleur et l'inflexion exagérée des lignes ne charment pas les yeux. Tous les symptômes de la décadence se réunissent pour gâter cette manière. Le style de Jean-Baptiste Franck est bizarre, sombre et

triste [1]. Cette famille a produit encore d'autres aspirants à la gloire, mais leur faiblesse ne leur permit pas de l'atteindre et nous ne ferons aucun effort pour dissiper la nuit qui les enveloppe.

Jetons maintenant un regard en arrière sur le xvie siècle. Vu de loin, il n'offre aucune perspective attrayante ou majestueuse, et ne gagne de l'intérêt que par l'étude. C'est un laboratoire en désordre, au fond duquel se prépare l'avenir; il n'a point l'élégance et la fraîcheur d'un salon, mais la vie prend d'ordinaire sa source dans une confusion apparente et dans une trouble obscurité. Les moules où la nature forme les êtres n'ont rien qui séduise. L'époque dont nous venons de parler, accomplit trois grandes tâches : au goût naïf, elle substitua la manière moderne, que lui enseigna l'Italie et que lui auraient fait trouver les lois mêmes du développement de la peinture; elle opéra la division des genres; elle y introduisit, sous le rapport technique, presque tous les perfectionnements qu'ils admettaient : le siècle de Rubens et de Rembrandt n'eut guère qu'à s'en servir, qu'à les animer d'un autre esprit, pour créer des chefs-

[1] Voyez entr'autres preuves une madone de sa main, au musée d'Anvers. Jerôme Franck, né en 1542, est mort en 1620. — François le vieux fut reçu à l'Académie d'Anvers en 1561 et mourut en 1566. On n'a point de dates relatives à Ambroise et à Jean Baptiste. — Sébastien vit le jour en 1573, François le jeune en 1580. Ce dernier mourut en 1605.

d'œuvre. Elle enfanta de plus, au moment où elle allait se clore, les grands hommes de la période suivante.

LIVRE QUATRIÈME.

ÉCOLE D'ANVERS.

Les grandes choses ne se font pas toutes seules : ce sont les grands hommes qui les accomplissent. S'ils ne viennent pas personnifier en eux leur époque, leur époque n'a que des instincts; s'ils ne l'échauffent pas de leurs rayons créateurs, elle dort dans l'attente, comme un sol fertile durant l'hiver. Il faut des siècles pour préparer leur venue et leur influence se prolonge à travers les temps.

CHAPITRE PREMIER.

Les maîtres de Rubens.

Rubens sauve l'art flamand qui s'égarait. — Tobie Verhaegt, son premier maître. — Adam van Oort. — Caractère farouche de ce peintre. — Son talent se corrompt au milieu de la débauche. — Suicide étrange de Karel d'Ypres. — Biographie d'Otho Venius. Description de sa manière et de ses ouvrages.

Quoique le seizième siècle ne fût pas demeuré inactif et eût conquis certains résultats nécessaires au développement ultérieur de l'art, il est manifeste qu'il avait perdu sous d'autres rapports et que vers la fin de cette mobile époque, la peinture ne

montrait plus ni élan, ni originalité. Après avoir cherché d'abord son salut dans la manière de Raphaël, dont elle n'avait que très-imparfaitement saisi la grâce, puis dans la verve audacieuse de Michel-Ange, dont la grandeur lui avait échappé à son tour [1], elle ne savait plus quelle direction prendre et, faisant quelques pas sur toutes les routes, n'en suivait délibérément aucune. Si cette indécision s'était prolongée, elle aurait anéanti l'école flamande : ses traits caractéristiques se seraient effacés l'un après l'autre. Mais pour la tirer de cette dangereuse situation, il fallait qu'un grand homme, un homme énergique, vînt lui servir de chef et de guide. La destinée le lui octroya et elle reprit, pendant un demi-siècle, une force nouvelle. On doit désirer savoir comment débuta ce rédempteur et quels maîtres lui enseignèrent les éléments de la peinture : l'éducation de Pierre Paul Rubens ne peut être une chose indifférente.

Tobie Verhaegt, peintre de paysage, lui donna les premières leçons. Né à Anvers en 1566, il avait onze années seulement de plus que son élève. C'était un homme remarquable, selon le témoignage de Van Mander et l'éloge versifié de Cornille de Bie.

[1] Cette distinction a été faite par Schnaase dans ses *Lettres néerlandaises* (p. 249); le style de Raphaël, que la première génération du seizième siècle adopta, fut surtout accueilli dans le Brabant; Michel-Ange, modèle de la seconde, eut ses principaux sectateurs dans la ville d'Anvers.

La famille de Rubens ne l'eût pas d'ailleurs, selon toute apparence, confié à un individu sans talent. Cornille loue ainsi ses ouvrages : « Comme chaque objet s'adoucit dans le lointain! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante! Quels terrains légers et faciles! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés! » L'adresse de Tobie Verhaegt lui acquit l'estime et la faveur du grand duc de Florence. Il n'obtint pas un moindre succès à Rome : on y admira beaucoup une Tour de Babel, où il avait prodigué la patience et les détails. Charmé de la sensation causée par ce tableau, il peignit le même sujet trois ou quatre fois. Une des variantes ornait l'église de Lierre ; Sébastien Franck avait exécuté les personnages. Le seizième siècle, époque de trouble et de révolutions, aimait cet épisode de l'ancien testament, symbole du désordre auquel il était lui-même en proie. On ne sait rien de plus concernant Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours dans l'année 1631.

Adam van Oort, le second maître de Rubens, excite par ses étranges habitudes un assez vif intérêt : il personnifie toute une classe d'hommes. On trouve dans les pays du nord des individus qui en sont la représentation fidèle : le climat produit sur eux les mêmes effets que sur la nature. Ce sont des caractères orageux comme les mers septentrionales; des esprits sombres comme le jour qu'un ciel terne laisse pénétrer sous les branches des sapins; des ames

pleines d'humeurs farouches, que tourmentent de brusques variations, pareilles aux caprices de l'atmosphère boréale. Quand on les approche, elles vous causent une sorte de malaise; on sent que la discorde qui règne au dehors parmi les éléments règne aussi entre leurs facultés, leurs passions, leurs projets. Sans pouvoir dire ce qu'on éprouve, on devient triste, comme pendant l'hiver, sur un sol blanchi par la neige, lorsque le soleil a disparu, que des nuages aux tons cuivrés brillent à travers les rameaux dégarnis des bois, qu'une troupe de corbeaux tourne dans la lumière mourante avec des cris funèbres. Un petit vent glacé, monotone, se lamente sans repos dans les buissons flétris; une brume violette monte du fond des vallées, où reposent immobiles les étangs captifs. L'ombre vient, morne et tragique; il semble que tout va périr et que la campagne soit un grand cimetière.

Adam van Oort fut un de ces hommes moroses, qui ont une si chagrinante influence. Triste et sauvage, il recourait au vin pour dissiper sa mélancolie; le vin lui procurait une gaieté factice, qui éclairait un moment son ame indomptable et s'éteignait d'elle-même après les orages de l'ivresse. Quand il n'avait pas bu, il maltraitait tout le monde; son talent, affaibli au milieu de ses colères, devenait, pour ainsi dire, la proie de sa mauvaise humeur. Un tel maître ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens. Jacques Jordaens,

Van Baelen, Sébastien Franck supportaient mieux ses accès farouches. Le premier avait une raison très-forte pour montrer de la patience : il aimait la fille de l'artiste et quand le père le brutalisait, un sourire, une douce parole de la gracieuse enfant lui rendaient le courage. Il épousa sa consolatrice.

Adam van Oort était né en 1557, à Anvers. Il prit les leçons de Lambert van Oort, son père, qui avait reçu le jour à Amersfort, en Hollande, vers l'année 1520. Ce dernier possédait du talent comme peintre et comme architecte. On voit de lui au musée d'Anvers quelques toiles passables [1]. En 1547, il fut reçu membre de l'Académie. Les ouvrages de son fils sont si rares qu'on lui attribue seulement deux morceaux, l'un, placé dans la galerie de Darmstadt, représente la femme adultère devant le Christ, l'autre, conservé dans l'église St-Michel à Gand, a pour sujet un malade guéri par l'intercession de la Vierge. Le flatteur Cornille de Bie, dont le livre est un panégyrique perpétuel, ne marchande point les éloges, quand il s'occupe d'Adam van Oort. « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de personnes en restent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du ciel. » Un témoignage plus important, c'est celui de Rubens : il di-

[1] Ils figurent la résurrection de Jésus-Christ et plusieurs Sibylles.

sait *que ce peintre aurait surpassé ses contemporains, s'il avait vu Rome et s'il avait étudié les bons modèles* [1]. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation et fut chargé d'entreprises considérables, pour lesquelles on le paya libéralement. La nature s'était montrée bienveillante à son égard, sous le rapport de l'imagination et des autres facultés d'artiste, mais il fit preuve d'ingratitude envers elle. Détournant peu à peu sa vue des formes qu'elle lui présentait, il l'oublia et méconnut sa puissance. Son châtiment fut de tomber dans la manière, dans l'incorrection des lignes, de composer avec un moindre goût qu'auparavant. La débauche finit d'ailleurs par l'abrutir ; la soif du gain remplaça l'amour de la perfection. Il ne travailla plus que pour obtenir les moyens de continuer ses orgies. Une exécution facile et une bonne couleur furent bientôt les seuls avantages qui lui restèrent. Son portrait, gravé deux ou trois fois, est l'emblème de la rudesse et de la grossièreté.

On espérait que le mariage adoucirait son humeur intraitable, mais il ne fit que le rendre plus quinteux et plus violent. Toute société lui devint odieuse.

Adam van Oort mourut à Anvers, en 1641. Il était âgé de 84 ans et avait vu briller autour de son élève toute une constellation de grands hommes.

[1] Descamps, t. 1er, p. 229. J'ignore où il a trouvé cette opinion : c'est pourquoi je le cite, malgré son manque habituel d'exactitude.

Puisque nous avons parlé de ce peintre farouche, nous nous sentons entraîné, malgré nous, à dire quelques mots d'un autre artiste un peu antérieur, dont le caractère eut avec le sien la plus frappante analogie. Karel d'Ypres ayant été le maître de Pierre Vlerick, de Courtray, et celui-ci ayant donné des leçons à Van Mander, l'historien a pu recueillir sur le premier des détails aussi vrais qu'intéressants. Comme le soucieux Van Oort, Karel devenait fréquemment la proie des mauvais génies. La tristesse et la colère se disputaient alors cette nature souffrante. Il ne ménageait pas plus ses élèves que le second maître de Rubens. Lorsque Pierre Vlerick était chez lui en apprentissage, il voulut un soir montrer ses tableaux à des personnes qu'il venait de traiter : il mit le flambeau entre les mains de son disciple. Mais le jeune homme ne le tenant pas comme il le désirait, il lui asséna un coup de poing si terrible que le néophyte roula dans un coin de l'atelier, tandis que le luminaire tombait dans l'autre. Le lendemain, Pierre le quitta sans lui faire ses adieux. Ce fut ainsi que se terminèrent ses années d'épreuve.

On disait que marié en Italie et ayant abandonné sa femme, Karel ne pouvait éloigner de lui le remords, quoiqu'il eût épousé dans son pays une autre femme, d'une grande beauté. Son humeur en était devenue plus sombre. Un incident futile acheva de le plonger dans le désespoir. Comme c'était un

homme de talent, on oubliait sa rudesse et on lui montrait une généreuse bienveillance. Étant donc venu à Courtray, les peintres de l'endroit l'accueillirent et le fêtèrent de leur mieux. Pendant qu'ils se livraient à la bonne chère, la gaieté s'accrut de rasade en rasade, le bruit augmenta dans la même proportion et ils finirent par se railler l'un l'autre, mêlant d'ailleurs aux discours malins qu'ils se lançaient leurs femmes et leur lignée, car les hommes réunis ont l'habitude de traiter légèrement la plus sérieuse de leurs passions. Il fut alors demandé à Karel s'il avait des enfants. Un convive répondit que sa femme était très-belle, mais qu'il n'avait pas su en tirer parti. Cette observation provoqua un rire unanime et un autre peintre s'écria : « Messire Karel vous n'êtes pas digne de vivre, puisque vous ne rendez pas mère une si charmante créature. » Le propos n'était pas des plus acérés, mais il blessa au cœur le malheureux artiste : il devint morne et taciturne. Quoiqu'on fît pour le distraire, quels que fussent ses propres efforts, il ne put oublier l'imprudente parole, ni songer à autre chose. Après le repas, on alla se promener dans les champs, sur les bords de la Lys; le temps était magnifique et la chaleur extrême. Comme ils longeaient la rivière, dont les flots sont très-purs en cet endroit, Karel dit tout à coup d'un air sombre : « Que ne suis-je au fond de cette eau limpide! » On crut que l'ardeur du jour l'incommodant, il avait envie de se baigner,

de chercher un abri contre les feux du soleil. Le soir, ils rentrèrent à l'auberge et continuèrent leurs libations. Karel demeurait toujours sombre, pendant que les autres s'excitaient à la joie. Enfin un des artistes lui adressa la parole.

— Mon cher, lui dit-il, tu as décidément un air funèbre ; allons, secoue un peu la tristesse. Pour te donner l'exemple, je bois à ta santé.

Puis ayant vidé son verre, il ajouta :

— Allons, que veux-tu ? du vin blanc ou du vin rouge ?

Karel avait saisi un couteau, qu'il tenait sous la table. Il se leva tout à coup, se l'enfonça dans la poitrine, de manière que le sang jaillit sur la nappe et dit avec une expression pleine d'amertume :

— En voici, du rouge !

Les spectateurs furent saisis d'étonnement et de crainte : une semblable catastrophe au milieu d'une paisible réjouissance bouleversa tous les esprits. Les convives abandonnèrent leurs siéges en tumulte et se pressant autour du blessé, lui demandèrent quelle folie subite s'était emparée de lui.

— Ne m'avez-vous pas déclaré tout à l'heure que j'étais indigne de vivre? Eh! bien, vous aviez raison : je me suis fait justice.

Les lois contre le suicide étaient alors très-sévères, l'Église maudissant cette dernière ressource du malheur comme le plus grand de tous les crimes. Les peintres s'attendaient à voir mourir leur con-

frère et tremblaient que la police ne fût instruite de son action désespérée. On eût enlevé le cadavre, puis on l'eût pendu au gibet de la ville comme celui d'un malfaiteur; la honte en fût retombée sur la corporation entière. Profitant donc de l'obscurité, ils portèrent le malade hors de la ville, le mirent dans un bateau et remontèrent silencieusement la Lys jusqu'au prieuré de Groeninge, qui était un lieu de refuge. Ayant examiné la plaie, ils trouvèrent qu'elle n'était pas mortelle; le couteau avait heureusement glissé sur les côtes. Ils la pansèrent de leur mieux et tâchèrent après de consoler le pauvre monomane. Il y avait des instants où ils semblaient réussir, où Karel paraissait plus tranquille et, regrettant sa fureur, disait d'un air triste : « Quelle sottise ai-je faite? » Puis sa folie le reprenait; il demandait du papier, le couvrait de dessins épouvantables, de squelettes, de fantômes, et répétait sans cesse : « Je suis damné, oh! je suis damné! » Par intervalles, il tombait dans des accès de frénésie; les peintres demeurés près de lui pour le garder avaient alors toutes les peines du monde à le tenir; il luttait contr'eux avec une sorte de rage et à chaque fois sa blessure s'ouvrait. Plusieurs jours, plusieurs nuits se passèrent au milieu de ces effrayantes alternatives. Le mal empirait cependant et Karel finit par rendre l'âme [1].

[1] En 1563 ou 1564.

Mais revenons aux maîtres de Rubens et occupons-nous du dernier, du plus important, du seul qui eut peut-être sur lui une action véritable.

Quand on se promène dans le musée de Bruxelles, dans ce musée qui devrait faire naître l'admiration de l'Europe entière et qui désappointe le voyageur, on aperçoit un portrait plein d'élégance, à moitié caché par une ombre injuste. C'est l'image d'un homme sur le retour, une figure extrêmement régulière, encadrée d'une large fraise. L'ensemble et les détails en sont pleins de finesse et de distinction. Quoique l'âge ait blanchi la barbe et les cheveux, cette tête possède encore une beauté peu ordinaire et même une certaine fraîcheur juvénile. L'expression est grave, douce, réfléchie, un peu mélancolique. Elle décèle une âme bienveillante, adroite, comprenant la poésie et le monde, s'élevant à l'idéal et sachant manier les affaires. Ce sont les traits caractéristiques d'Otho Venius, le maître de Rubens. Le tableau a été peint par Gertrude, fille de l'artiste et nous intéresse doublement, comme souvenir d'un homme fameux d'abord, puis comme preuve du talent qu'il avait légué à sa fille.

L'histoire écrite sur son visage n'est point une histoire mensongère. Il a réuni les qualités dont sa figure est, pour ainsi dire, la promesse. Il fut un peintre habile, un esprit sage et un aimable cavalier. Ces mérites de diverse nature semblaient plutôt le destiner à être le père que l'instituteur de Rubens.

A défaut de liens matériels, il y eut entr'eux une véritable parenté d'âme et de talent.

Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Venius, reçut le jour dans la ville de Leyde en 1556. Son père y exerçait les fonctions de bourgmestre; il était en outre seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein etc. Par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant, il descendait d'une maison souveraine [1]. Corneille, le père d'Otho, se montrant fidèle à sa galante origine, procréa douze enfants. Quelques uns jouèrent dans le monde politique un assez beau rôle; Pierre aima mieux étudier la gravure que pratiquer les hommes; Ghisbrecht et Otho, saisissant la palette, cherchèrent la gloire dans ce qui lui ressemble le plus, dans les images sans réalité de la peinture. Le dernier, selon la généalogie de leur maison, était un des grands officiers de la couronne [2]. Leur mère appartenait à une des meilleures familles d'Amsterdam. Il avait quatorze ans déjà et une instruction assez étendue, lorsqu'on le mit sous la discipline du peintre Swanenburg, père du célèbre artiste de ce nom. Sur les bancs de la

[1] La jeune personne qui avait eu des complaisances pour le duc, s'appelait Isabeau van Veen; elle transmit son nom à sa postérité.

[2] M. Félix Stappaerts, qui a publié un extrait de cette généalogie, ne nous enseigne point où elle se trouve et ne donne pas d'explications suffisantes relativement au grade que Venius occupait dans le Brabant. Officier de la couronne est une désignation trop vague.

classe et devant la toile, il montra une double aptitude, mais c'était à l'art qu'il donnait la préférence. Les guerres des Pays-Bas vinrent troubler son calme juvénile et suspendre ses progrès. Corneille van Veen, exerçant une autorité publique, fut forcé de prendre un parti et de le prendre ouvertement. Il eut la sottise de se déclarer pour les Espagnols, de se dévouer même pour ces ineptes dominateurs; les États de Hollande lui retirèrent ses charges, confisquèrent ses biens et le bannirent du pays. Il alla chercher un refuge près d'Ernest de Bavière, évêque de Liége et prince électeur de Cologne, qui le reçut favorablement et s'attacha son fils en qualité de page. Sur les bords de la Meuse, Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombard et son biographe. Outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle [1]. Au milieu de ces travaux, il atteignit l'âge de dix-huit ans. Il fallut bien alors qu'il allât voir l'Italie : un artiste qui n'eût pas fait ce voyage eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner. Tandis que Corneille se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II, son fils prit le chemin de Rome, emportant des lettres de recommandation adressées par l'évêque de Liége au cardinal Madruccio.

[1] Houbraken, t. Ier, p. 38,

Le jeune homme dut éprouver une poétique émotion, quand il entra dans la ville éternelle. Le dignitaire de l'église lui fit le meilleur accueil. Frédéric Zucchero [1] fut le maître qu'il choisit. A cette école, il se fortifia et dans l'art d'exprimer sur la toile les rêves de l'imagination, et dans les sciences dont il avait franchi seulement le péristyle. Bientôt, il passa pour un grand érudit, pour une des plus vigoureuses intelligences de son siècle. On n'avait pas une opinion moins bonne de ses talents d'artiste.

Il demeura sept années en Italie, intervalle considérable et d'une extrême importance à l'âge où il se trouvait. Un peu plus et il serait devenu un peintre Italien, comme Denis Calvaert. Il fit alors un grand nombre de travaux que personne n'a recherchés, ni décrits, ni jugés. L'histoire de la peinture flamande et hollandaise ressemble aux vastes bruyères de la Campine [2]. Égaré sur ces landes incultes, on aperçoit à peine de loin en loin quelque poteau isolé; il faut faire des lieues pour découvrir le toit d'une chaumine et rencontrer un paysan qui vous apprenne où vous êtes. Faute de travaux préparatoires, nous ne pouvons donc caractériser le style du peintre hollandais à cette époque. Il est probable

[1] Houbraken, Weyerman et De Jonghe écrivent son nom de cette manière, mais d'autres l'appellent Zucchari.

[2] Immenses plaines stériles, à l'orient d'Anvers.

qu'il étudia de la manière la plus patiente les harmonieux tableaux du Corrège [1].

D'Italie, Venius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de le fixer à sa cour. Il abandonna ce prince pour l'électeur de Bavière et l'électeur de Bavière pour l'archevêque de Saltzbourg. Mais le Danube et ses bords magnifiques ne purent eux-mêmes l'arrêter; il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au-dessus des plaines néerlandaises. Il regagna donc son pays et entra au service du prince de Parme. Alexandre le nomma ingénieur en chef et peintre de la cour, Jost van Winghen ayant résigné ces dernières fonctions [2]. L'illustre capitaine se prit d'amitié pour l'artiste et lui montra une faveur si grande que tous les courtisans recherchèrent ses bonnes grâces [3], car dans ces hautes régions, la servilité descend du maître à ses créatures. Il ornait le château du prince, lorsque celui-ci mourut d'épuisement et de fatigue, le 3 décembre 1792.

Othon van Veen transporta son chevalet de Bruxelles à Anvers, où il déploya une courageuse activité. Prodiguant les œuvres de sa main, il embellit les monuments pieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. La plupart de ces ta-

[1] Bullart, *Académie des sciences et des arts*, 1682. in-folio. — Rathgeber, *Annalen* etc., p. 290.

[2] Vers l'année 1584.

[3] Campo Weyerman, t. Ier, p. 217.

bleaux subsistent encore soit dans les chapelles des églises, soit dans les salles du musée. Ils permettent d'apprécier le talent du peintre, talent qui le fit nommer, en 1594, chef de l'académie.

Otho Venius n'est guère connu hors des Pays-Bas ; la France ne possède pas un seul tableau de sa main, partout ailleurs ses ouvrages sont très-rares. Mais la Belgique en renferme un grand nombre et sans sortir d'Anvers, on peut exactement juger la manière de ce peintre. Six morceaux dont il est l'auteur décorent le musée, sept la cathédrale, un autre l'église St-André, six volets et un panneau central l'église St-Jacques [1]. Son style, quoique d'un mérite secondaire, a une originalité aussi grande que celui de Martin de Vos : on reconnaît sur-le-champ les tableaux qui leur appartiennent. Dans ceux d'Otho Venius, les défauts et les qualités se balancent. La composition en est fort habile au point de vue matériel : si l'on n'y discerne aucune idée ingénieuse, aucun de ces effets qui annoncent le penseur et électrisent le public, on ne peut nier que l'espace ne soit rempli avec une extrême adresse. Nulle fraction du tableau n'est ou vide ou sacrifiée; partout l'œil découvre une égale quantité d'objets en saillie et en retraite.

La corrélation des lignes n'est pas ménagée avec un moindre soin et elles forment un harmonieux

[1] Le musée de Bruxelles renferme un triptyque d'Otho Venius. Gand possède un bon nombre de tableaux peints par lui.

ensemble. La vue passe de l'une à l'autre sans difficulté, ne trouvant que de sinueux détours.

L'ombre et la lumière, les tons des couleurs présentent le même équilibre. Aucun endroit ne sollicite l'attention au détriment des autres; sur quelque point que se porte le regard, il est satisfait.

Et non-seulement les couleurs sont distribuées d'une manière savante, mais l'artiste en a patiemment adouci les transitions. Ses ouvrages ont, sous ce rapport, la même finesse que ceux du Titien et du Corrège. Ses teintes se fondent l'une dans l'autre par une suite de dégradations imperceptibles. L'ombre et la lumière sont associées avec une égale délicatesse. Venius est le premier peintre de la Néerlande qui ait étudié aussi profondément le clair-obscur et en ait tiré d'aussi beaux effets. Peu d'artistes l'emportent sur lui à cet égard; ses petits ouvrages spécialement bravent les comparaisons. Le coloris en est d'une chaleur, d'un éclat, d'une intensité vraiment admirables [1]. Il faut dire encore à sa louange qu'on ne trouve pas dans ses tableaux d'ombres dures et opaques; elles y restent diaphanes au contraire, plus diaphanes que dans la nature, comme chez tous les peintres supérieurs.

Si l'on examine tour à tour ses productions et celles de Rubens, en un lieu qui permette le parallèle, comme la cathédrale ou le musée d'Anvers, on

[1] Nous recommandons surtout aux amateurs ceux de Notre-Dame d'Anvers.

remarque sur le champ qu'ils ont employé le même système de composition pour les lignes, la lumière et la couleur. Dans la première salle du musée, deux tableaux de Venius se trouvent placés à droite et à gauche d'une fameuse page de Rubens, *le Christ entre les larrons;* sur le mur opposé brille une Adoration des Mages, par le violent dessinateur. Eh! bien, la force des tons, l'harmonie du clair-obscur et jusqu'à un certain point la beauté des nuances sont presque égales chez le maître et le disciple. D'où il faut conclure que l'un a eu envers l'autre des obligations essentielles, dont on n'a pas tenu compte. Seulement Venius ne posséda jamais la touche audacieuse et ferme de son élève. Sous son pinceau, les teintes prennent comme un aspect métallique et font par moments songer aux laques chinoises. Il a aussi pour l'amaranthe un goût prononcé que l'on ne trouve pas chez Rubens.

Mais s'il se montre habile dans la partie matérielle de son art, il est d'une grande faiblesse dans la partie morale; l'expression, la vie, l'ardeur lui échappent toujours. Une insignifiance habituelle émousse ses types; point de caractère, point de lignes vigoureuses, point de ces belles physionomies où respirent la volonté, la force et la passion. Les attitudes ont le même calme léthargique; les draperies semblent dormir sur les membres engourdis. Quant à l'âme, quant aux émotions qui agitent les traits, il n'en faut point parler : les plus terribles

événements ne troublent pas le flegme et l'indolence de ses personnages. Il n'a, sous ce rapport, aucune similitude avec son fougueux élève.

Tous les tableaux d'Anvers justifient les remarques qu'on vient de lire et nous les ont inspirées : deux toiles seulement suggèrent d'autres observations. Le paisible Otho Venius s'est animé deux fois dans sa vie et ces moments d'enthousiasme lui ont fait produire deux petits chefs-d'œuvre. L'un a pour sujet la résurrection de Lazare. Les peintres qui ont figuré cet épisode se sont préoccupés en général des circonstances matérielles, voulant surtout faire ressortir ce qu'avait d'étrange le retour d'un mort à la lumière. Quelques-uns ont poussé le trivial jusqu'à mettre auprès du jeune hébreux des individus qui se bouchent le nez avec un air de dégoût. Otho Venius a compris ce drame d'une plus noble manière et ses sentiments délicats lui ont porté bonheur. Lazare s'élance du tombeau, comme ranimé soudain par la voix toute-puissante de son maître. Il était plongé dans l'engourdissement de la mort; le Christ a parlé; le voilà vivant et plein d'espérance. Il attache sur Jésus son profond regard ; au moment où il sort de la fosse avide, ce n'est pas le bonheur de renaître qui exalte son âme, mais une ardente reconnaissance. Il ne cherche et ne voit que son sauveur et son ami. Par son attitude, ses gestes, son expression, Madeleine témoigne au Christ une gratitude moins vive, mais aussi bien

rendue. Le fils de l'homme les regarde l'un et l'autre avec un affectueux intérêt : une douce majesté brille sur sa figure. Pour l'exécution, c'est un morceau que les plus grands peintres auraient été joyeux de signer ; je ne crois point que l'on puisse mieux composer, et la couleur a une finesse, une vivacité, un éclat qui font songer aux pierres précieuses. On essayerait inutilement de surpasser la vigueur des ombres. Les tours de force entrepris à notre époque n'ont point donné de plus merveilleux résultats.

L'autre tableau, moins complet, montre Jésus ressuscitant le fils de la Veuve. Le jeune homme était porté à sa dernière demeure sur une civière, quand l'homme-Dieu a interrompu la marche du convoi. L'adolescent, se lève à demi et, joignant les mains, paraît secouer avec peine les langueurs de la mort. La surprise, la reconnaissance et la joie se disputent ses traits. Pour Jésus, qui vient d'ordonner au tombeau de lâcher sa proie, il en garde une secrète émotion, qui augmente sa beauté. Son visage est plein de noblesse et d'harmonie. Près du brancart, la mère consolée essuie ses pleurs et une femme lève les yeux au ciel. Une vue assez poétique de Jérusalem forme la perspective du tableau. Ces peintures décorent une chapelle de l'église Notre-Dame, à Anvers.

La Cène, grande composition qui orne le même monument et passe pour le chef-d'œuvre de l'ar-

tiste, n'est qu'une production habile et insignifiante, comme ses travaux ordinaires.

Lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, on chargea Otho Venius de diriger la construction des arcs de triomphe que l'on élevait pour exprimer la joie publique. Il déploya une rare habileté; le luxe de ses inventions fut digne de l'enthousiasme populaire. Le prince lui-même en conçut de l'artiste une si bonne opinion, qu'il l'appela bientôt à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies, sachant d'ailleurs qu'il ne trouverait personne de plus estimable pour remplir ces fonctions [1]. Quoiqu'elles absorbassent une grande partie de ses journées, il resta fidèle à sa palette. Au nombre de ses meilleurs ouvrages furent les portraits en pied d'Albert et d'Isabelle que les princes envoyèrent à Jacques I[er], fils oublieux de Marie Stuart [2]. Louis XIII ayant voulu lui faire quitter la Néerlande, Otho rejeta ses propositions; il refusa même de tracer des modèles de tapisserie pour le Louvre, quoiqu'on essayât de l'y déterminer par de belles promesses. En lui commence, pour ainsi dire, la brillante destinée de Rubens et de l'école chevaleresque. Il noue ces grandes relations

[1] Campo Weyerman, t. I[er], p. 218.

[2] « Abhinc in servitia Alberti archiducis admissus, ejusdem et archiducissæ conjugis conficiebat effigies optimas, quæ deinde ad Jacobum Angliæ regem transmittebantur. » *Sandrart*, p. 279. — Voyez aussi Houbraken et Weyerman.

qui devaient mêler aux puissants de la terre les peintres du XVIIe siècle. L'artiste ne fut plus désormais un humble serviteur de l'idéal, on ne se contenta plus de payer ses travaux. On reconnut enfin que les talents forment une aristocratie naturelle, qu'ils peuvent marcher de pair avec l'opulence, la noblesse de la race et les privilèges politiques. Quand on augmente l'estime des hommes pour eux-mêmes, on leur inspire une dignité de sentiments que, par une action contraire, l'oppression et le malheur détruisent. La tête se relève, l'attitude prend une sorte de calme fierté, les gestes deviennent d'une élégance imposante, l'air, l'accent, le regard ont une expression magistrale. Elles sont bien loin les heures de détresse, où le génie était une inquiétude, où il n'osait se considérer lui-même sans effroi! Nul ne met en doute ni sa haute origine, ni les témoignages de respect qui lui sont dus. Le serf intellectuel est désormais affranchi, aux acclamations de la multitude. Un grave changement s'opère et, à l'avenir, tout annonce dans l'homme prédestiné la conscience de sa valeur. Il semble même que la joie de son âme ait de l'influence sur ses traits, que son corps s'embellisse à mesure que son esprit s'élève et se tranquillise. Les nobles, les charmantes têtes que celles de Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Van Uden, Rombouts, François Hals, Quellyn, Rembrandt, Philippe de Champagne et tant d'autres! Un peintre dont les mœurs ne

furent certes pas distinguées, mais qui appartenait à la même époque, Adrien Brauwer a lui-même un visage plein de finesse, avec de longs cheveux bouclés et une moustache héroïque.

Vers l'année 1591, Otho épousa une riche et noble demoiselle, qui lui donna sept enfants, parmi lesquels se trouvaient deux filles. Venius leur enseigna lui-même l'art de peindre. Charmante occupation pour un père que de guider sur la toile le pinceau de deux élèves bien-aimées, qui terminent la leçon par des caresses ! L'une, appelée Cornélie, devint la femme d'un riche négociant d'Anvers ; l'autre, qui se nommait Gertrude, demeura libre, comme Marguerite van Eyck, pour se donner tout entière à la peinture. Ce fut elle qui exécuta le portrait d'Otho Venius, portrait plein d'une grâce féminine. Il a été reproduit plusieurs fois par le burin, notamment dans l'ouvrage de Sandrart [1].

Le peintre musqué partagea une singulière manie de son époque. On dessinait alors une foule d'allégories, à peine plus sérieuses que nos rébus : on les gravait sur bois ou sur cuivre, et on les publiait accompagnées d'un texte. On nommait cela des *emblèmes :* c'était une distraction, un plaisir pour les dames de suivre, en feuilletant l'opuscule, tous les développements de ces ingénieuses fadaises. Les

[1] Sur une de ces gravures se trouvent de détestables vers latins, que tous les auteurs ont réimprimés, quoiqu'ils ne méritassent pas la moindre attention.

estampes représentaient aussi quelquefois des événements historiques : on y voyait se dérouler ou les circonstances extraordinaires d'une légende, ou la biographie d'un saint, ou un épisode célèbre dans les fastes d'une nation. Otho Venius raconta de la sorte la vie de St.-Thomas d'Aquin, la tradition populaire des sept infants de Lara, les luttes des Bataves contre César et les forces romaines. Horace fut commenté par lui d'après cette méthode. Il composa une suite d'images ayant pour titre : *Amorum emblemata*, et pour explications des vers latins, italiens, français et flamands. Juste-Lipse approuva un si utile travail et l'auteur le dédia à l'infante Isabelle. L'archiduchesse lui en fit ses remerciements ; elle trouva ces subtilités admirables, mais, comme une vraie bigote, elle pria Otho Venius d'exécuter une œuvre pareille sur l'amour divin. Il crayonna donc un sermon théologique en différentes scènes escortées de madrigaux [1].

[1] Nous donnons les titres de ces livres bizarres, pour ceux qui voudraient y jeter un coup d'œil.

1. *Vita sancti Thomae Aquinati*, 31 planches.
2. *Historia hispana septem infantium Laræ*, *cum 40 iconibus*.
3. *Bellum Batavorum cum Romanis ex C. Tacito*, libri IV et V, 40 planches.
4. *Horatii Flacci emblemata*, *cum notis latinè, italicè, galicè et flandricè*, 103 planches.
5. *Amorum emblemata*, pourvus aussi d'inscriptions en quatre langues.
6. *Amoris divini emblemata*, contrepartie du précédent ouvrage.
7. *Conclusiones physicæ et theologicæ notis et figuris depositæ*.

Le 5 mai 1615, la princesse ayant abattu d'un coup d'arbalète le *papegay* fixé sur la tour de Notre-Dame des Victoires, au Sablon [1], voulut perpétuer le souvenir de son adresse et octroya à la grande confrérie des arbalétriers une pension annuelle de cinq cents livres durant sa vie et une rente perpétuelle de deux cent cinquante livres après sa mort. Elle chargea en outre Otho Venius de peindre un tableau qu'elle désirait leur offrir ; le milieu représentait St-Georges, on voyait sur les ailes son image et le portrait de l'archiduc. Ce travail fut payé à l'artiste 1200 livres. Six années plus tard, il reçut mille livres pour deux toiles où les nobles personnages étaient figurés avec le costume des ermites.

Otho Venius garda toujours sa position près d'Albert et d'Isabelle : il eut la fidélité de la reconnaissance [2]. Rubens, son élève atteignit de son vivant les

Le goût des Emblèmes dura très longtemps ; le plus beau livre de cette nature que je connaisse fut publié à Amsterdam en 1624, par Jean de Brunes.

[1] Place de Bruxelles.

[2] L'article suivant, extrait du compte de la recette générale des finances de 1615, en est la meilleure preuve : « A Octavio Veen, garde et wardain des monnaies de LL. AA. à Bruxelles, 250 livres, en vertu des lettres patentes des archiducs, données à Bruxelles, le 9 octobre 1615, par forme de mercède et *adjuda de costa,* en considération des petits gages qu'il avait à cause de son dit estat, et qu'on lui avoit osté un tiers de l'entretenement qu'il avoit eu ; mesmes pour avoir monstré le zèle et affection que tousjours a eu au service de sa majesté et de leurs altesses, ayant laissé des conditions et services ho-

hautes cimes de la gloire et entraîna derrière lui toute une légion d'hommes robustes. Van Veen fut comme un aïeul qui voit prospérer ses enfants et ses petits enfants. Sa noble postérité le suivit bientôt dans la tombe. Il mourut à Bruxelles en 1634, âgé de 78 ans. Le siècle d'or et la grande école de Rubens étaient déjà sur leur déclin.

norables, et la pension de quatre cens escuz par an, que le roy de France et aultres princes luy avoient offert, et de s'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il se pouvoit en peu de temps enrichir. » Au compte de 1619, on trouve encore un payement de 150 livres fait à Octavio van Veen, en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. Gachard, *Particularités inédites sur Rubens.*

CHAPITRE II.

Pierre Paul Rubens.

Naissance de Rubens à Cologne. — Il sort d'une famille de tanneurs et de droguistes. — Retour de sa mère dans les Pays-Bas. — Ateliers qu'il fréquente. — Son départ pour l'Italie, ses études à Venise et à Rome. — Il ne doit absolument rien aux artistes méridionaux. — La maladie et la mort de sa mère le rappellent à Anvers.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, s'arrête devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 29 juin de l'année 1577, jour consacré aux

apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers; il se réfugia à Cologne, pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église St-Pierre.

« Notre Pierre Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église, où il avait reçu le baptême, son excellent tableau représentant la crucifixion de St-Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jabach; mais la mort le prévint et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asyle la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait,

notre Rubens, pour qu'il vint tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de 68 ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des mages; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de St-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au Sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui et accompagna ses remerciements de nobles dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, dernier asyle d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là, le plus célèbre artiste de la Flandre a jeté ses premiers cris; là est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu

dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre à son tour l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces beaux arbres, que l'automne seul pare de toute leur beauté.

La maison où sa famille trouva la paix bannie d'Anvers n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps, elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de canelle vous monte au nez, dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

— Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous ?

La question me sembla bizarre; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

— Et vous n'êtes pas anglais ?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous

formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah ! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'Angleterre ! si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé ! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, tailladaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'étaient des remarques ! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien, que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce qui a vu naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne et trivial. Par la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche

annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial-waaren handler,* autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de fureteur et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'Empereur [1]. La plupart des biographes ont reproduit cette invention [2]. Les

[1] Histoire de la vie de Pierre Paul Rubens, par Michel, licencié (sic) en droit; 1 vol. in-8°, Bruxelles 1771.

[2] Notamment Smit dans son livre intitulé : *Historische levens-beschryving van Pierre Paul Rubens;* Anvers, 2e édition, 1840.

hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur, que là où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile. Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens et elle a été publiée par l'archiviste [1]. Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hopital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire, qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues

L'inventeur de ce conte fut le chanoine Van Parys, qui descendait de Rubens par une de ses filles, Claire Jeanne, née le 18 janvier 1632. Il communiqua des notes mensongères à un certain De Vegiano qui les publia dans les suppléments au nobiliaire des Pays-Bas.

[1] Généalogie de Pierre Paul Rubens et de sa famille: Anvers, 1840.

savantes, l'histoire, la dialectique, et lorsqu'il eut vingt-quatre ans, il le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza, à Rome. La grandeur des souvenirs, la majesté des papes, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la péninsule les blondes populations du nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment où Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypeling. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin, place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles, qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse république batave. Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hoorn firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes, où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle, où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de

l'Espagne. Anvers qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition; plein de haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfévrerie, de sculpture et de peinture ; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hoorn furent décapités sur la grande place de Bruxelles; leurs têtes fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber; nobles reliques des martyrs dont le supplice était une menace faite à la nation toute entière! D'autres drames accrurent l'épouvante générale; le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un écha-

faud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde et quatre sectateurs de la réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes [1].

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes. Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville : de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation. il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays [2]. Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Guillaume le Taciturne essayait

[1] Histoire générale des guerres de Flandre. par le cardinal Bentivoglio. livre IV.

[2] Michel. p. 10 et 11.

d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait recours au prince de Chimay pour lui servir d'intermédiaire [1]. Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malheureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne et s'établit dans la maison située rue des étoiles, que nous avons décrite plus haut. Il y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Depuis longtemps il vivait au milieu du calme, des regrets et de l'étude, lorsque le 29 juin 1577, sa femme lui donna un septième enfant [2]. Comme ce jour était la fête des apôtres St-Pierre et St-Paul, le jeune Rubens fut placé sous leur protection. Il reçut d'ailleurs le baptême dans l'église St-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et un de ses meilleurs tableaux ont illustrée.

Le même monument gothique renferme la dépouille de son père. Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du plus jeune, qui révélait une extrême facilité [3],

[1] Une lettre trouvée chez Jean Rubens après sa mort constate cette négociation.

[2] Elle avait déjà mis au monde quatre garçons et deux filles; l'aîné, Philippe Rubens, devint plus tard secrétaire de la ville d'Anvers; les autres enfants se nommaient Jean-Baptiste, Henri, Barthélemy, Blandine et Claire.

[3] « Qui prima litterarum rudimenta ibi percepit, eâ ingenii facilitate, ut æquales facilè excederet. » *Vie de Pierre-Paul Rubens*, par Philippe son neveu.

lorsqu'un mal violent le saisit. Étant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle. Une longue épitaphe raconte depuis deux siècles et demi les principaux événements de son existence. Elle nous enseigne qu'il avait étudié à fond l'histoire des peuples anciens et l'histoire de son temps, que ses mœurs étaient douces et que son humanité, sa bienfaisance lui gagnaient tous les cœurs. La fabrique de l'église a jugé que ses vertus et l'admirable ouvrage de son fils étaient un excellent motif pour exploiter les curieux. On paye donc trois francs à la porte du saint asile.

La mort du docteur fit réfléchir sa veuve. Qu'allait-elle devenir sur une terre étrangère, avec sept enfants qu'il s'agissait de pourvoir et de lancer dans le monde? Ne serait-elle pas mieux à Anvers, où la rappelaient tous les souvenirs de son jeune âge, où vivaient ses alliés naturels? Ses fils et ses filles n'y auraient-ils point une carrière plus sûre et de plus grandes espérances? Le calme d'ailleurs y règnait depuis deux ans : le duc de Parme avait fait le siège de la ville et s'en était rendu maître, grâce à la folie des citoyens, qui paraissaient vouloir montrer comment une population peut se perdre elle-même [1]. Philippe II avait été si charmé de ce triomphe inattendu, que le courrier porteur de la

[1] Voyez l'instructive et curieuse narration de ce siège, par Schiller.

nouvelle étant arrivé dans la nuit, son flegme ne put tenir contre la joie qu'il éprouvait; oubliant les lois majestueuses de l'étiquette, il alla réveiller l'infante Isabelle, sa fille chérie, et lui annonça que deux cent mille hommes venaient de tomber entre ses mains par leur propre faute. Une paix humiliante avait donc succédé au tumulte des agitations populaires; mais les femmes acceptent la tranquillité comme un bienfait, quelle qu'en soit la source. La veuve espérait d'ailleurs qu'on lui rendrait ses biens confisqués; jouir de l'aisance, du repos, environner de soins des créatures chéries, n'est-ce pas tout le bonheur que rêve le sexe aimant et dévoué?

La mère de Rubens, après vingt ans d'exil, ne songea plus qu'à rentrer dans sa patrie. En 1588, elle se transporta sur les bords de l'Escaut. Réfutant les soupçons qui avaient banni son époux, elle employa de puissants protecteurs et eut la joie de recouvrer presque toutes les possessions de la famille. Elle semble avoir eu l'adresse et le jugement que l'on remarqua plus tard en son fils.

Rubens, âgé de onze ans, poursuivit ses études avec un bonheur peu ordinaire. Michel dans son style bouffon, nous assure « qu'avant d'avoir achevé sa rhétorique il s'énonçait *si* parfaitement en latin *qu'en* sa langue maternelle, et cette fécondité présageait sa bouche d'or et sa grande éloquence, qui fit et qui fait encore l'admiration des plus grands

princes de l'Europe. » Voilà comment s'exprime constamment le meilleur biographe de Rubens [1]!

Quand il eut fini ses humanités, pour nous servir de l'ancienne expression, sa mère le plaça chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Il devait y remplir les fonctions de page. Elle devinait, l'habile femme, que la science des livres ne suffit pas dans le monde; que pour être heureux, pour ne pas voir échouer tous ses projets, il faut acquérir une autre science plus âpre et plus mystérieuse; science mobile, variable et amère, qui use le cœur et l'esprit; science utile et funeste, armure empoisonnée qui protège et dévore le sein qu'elle entoure; je veux dire la science des hommes. C'est bien parmi les grands de la terre, dont elle forme l'étude continuelle, c'est bien sur les hauteurs du monde social qu'on peut l'apprendre. Mais elle ne semble pas avoir été d'abord du goût de Rubens. Toute âme honnête débute par un certain puritanisme. Le jeune homme fut choqué de la licence de ses compagnons et des mœurs hardies qu'on étalait à sa vue. Ce brillant esclavage ne lui convenait guère d'ailleurs. Une voix secrète lui parlait de plus nobles destinées; les mots de talent, de gloire, d'indépendance le frappaient surtout, comme un premier avertissement de son génie. Dessiner, peindre, étu-

[1] L'ouvrage flamand de Smit n'est qu'une traduction littérale des singulières phrases de Michel.

dier les œuvres de la nature et les œuvres des grands artistes, n'obéir qu'à son imagination fougueuse, c'était la seule forme sous laquelle lui apparût le bonheur. Il ne put cacher ni son dégoût ni ses prédilections à sa mère, qui devint toute pensive. Elle lui dit qu'il était bien jeune pour se choisir lui-même une carrière; que sa famille souhaitait le voir dans la magistrature et l'avait fait élever en conséquence. Il avait donc tort de prendre subitement une autre direction, de vouloir affronter les périls d'un art où l'on restait un manœuvre, si l'on ne devenait pas un grand homme.

L'énergique vocation de Rubens ne le laissait pas maître de sa destinée. Il insista, il montra tant de regrets et d'ardeur, que sa mère tomba de nouveau dans la réflexion. Devait-elle contrarier de si impétueux désirs? C'était une femme sage, comme nous l'avons dit. Elle rassembla en conseil les tuteurs de ses enfants et toute sa parenté; elle leur exposa son inquiétude, leur demanda leur avis. Après plusieurs délibérations, il fut résolu qu'on laisserait le jeune homme suivre son penchant.

On le confia d'abord aux soins de Tobie Verhaegt, puis on le plaça chez Adam van Oort, comme nous l'avons dit plus haut. Ce maître farouche ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens; il ne déguisa point sa répugnance, qui eut fini par se changer en aversion. Ce fut alors qu'un de ses camarades lui proposa de suivre les leçons d'Otho

Venius. Ce peintre était aussi doux et aussi poli que l'autre était brutal. Il perfectionna chez Rubens le goût et l'habitude des belles manières, pendant qu'il lui apprenait la science de la composition et du clair-obscur. Pierre-Paul entra dans son atelier en 1596, à l'âge de 19 ans. L'archiduc Albert était arrivé à Bruxelles et avait pris le gouvernement général des Pays-Bas, le 11 février de la même année.

Rubens étudiait avec l'ardeur poétique de la jeunesse, lorsque deux événements eurent lieu, qui devaient exercer la plus grande influence sur le sort de la Belgique et sur sa propre destinée. Le roi d'Espagne, se sentant mourir, exécuta un dessein depuis longtemps conçu. Il donna sa fille Isabelle au prince Albert et leur céda, par un acte authentique, la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne. Le mariage fut conclu au nom de l'archiduc, le 6 mai 1598. Philippe II, accablé de vieillesse, de soucis et d'infirmités, parut sur son trône, offrant dans sa personne l'image de son empire à l'agonie. Cet homme, cette ruine vivante, ne léguait aux peuples courbés sous sa main que l'abrutissement, la désolation et l'esclavage. Sa mort sembla une vengeance de la nature. Couché à l'Escurial, dans une cellule étroite, il éprouvait tour à tour les ardeurs et les frissons glacés de la fièvre; des contractions, des spasmes nerveux torturaient ses membres. Plusieurs abcès cachés s'ouvrirent une issue

aux genoux, à la poitrine, en d'autres parties du corps. Ils rendaient une matière infecte, dont l'odeur exaspérait ses gardiens. Un satyriasisme continuel achevait de miner ses forces par les organes de la reproduction et par des épanchements douloureux, où affluait son sang décomposé. A tant d'horreurs vint se joindre le mal pédiculaire. Une si abondante vermine pullulait sur sa peau et le rongeait, qu'on ne put l'en délivrer. Cette cruelle agonie avait l'air d'une expiation ; elle inonda de joie tous les cœur ulcérés qui maudissaient le prince expirant [1].

Quoique la Belgique ne se soit jamais guérie des atteintes profondes qu'il avait portées à son commerce, à son indépendance, à son activité morale et extérieure, elle goûta quelque repos, quand il eut cessé de vivre; non pas un repos complet, la Hollande était trop émue encore du sentiment de ses injures et de sa liberté nouvelle pour mettre bas les armes, sans de longs retards et de longues tergiversations. Mais la guerre se ralentit peu à peu; en 1609, une trêve de douze ans fut conclue.

Dès qu'ils eurent pris possession des Pays-Bas, les archiducs s'appliquèrent à effacer les traces d'une lutte sanglante. Ils adoucirent les lois, rassurèrent l'industrie épouvantée, protégèrent le négoce et tendirent une main secourable aux beaux-arts.

[1] Wagenaar, *Histoire de Hollande*.

Othon van Veen fut nommé peintre officiel de la cour. Aussi lorsque dans la première année du XVII[e] siècle, Rubens, devenu trop fort pour recevoir des leçons, témoigna le désir d'aller en Italie s'inspirer devant d'illustres chefs-d'œuvre, son maître eut hâte de le présenter aux deux souverains. Ils furent accueillis l'un et l'autre de la manière la plus gracieuse. Otho Venius fit un brillant éloge de son élève; il loua son caractère et son talent, et le peignit comme digne, à tous les égards, de la protection des archiducs. Le jeune Rubens montra tant de courtoisie, s'exprima avec tant d'élégance, qu'il se concilia leur faveur. Ils lui donnèrent des lettres de recommandation, important grimoire qui devait faire tomber devant lui tous les obstacles matériels.

Il serait important de savoir au juste où en était alors le talent de Rubens et quelles ressources intellectuelles il emportait avec lui. Le plus ancien tableau qui nous reste de ce grand homme est, selon toute vraisemblance, celui que possède M. Wuyts [1]. Il figure la Vierge au milieu d'un parc, tenant le Christ sur son bras droit. Une balustrade couverte d'un tapis occupe le premier plan; on y remarque un vase plein de fleurs et un gros livre que feuillette la belle Israëlite. Penché sur le sein nu de sa mère, le divin enfant est près d'en saisir le mamelon. A la gauche du spectateur s'élève un énorme buisson

[1] Rue du Jardin, à Anvers.

de roses; derrière les personnages, des arbres magnifiques plongent dans un ciel terne leurs noirs rameaux. Le coloris de cette production, la force du clair-obscur et les sombres feuillages qui se dressent sur le second plan, rappellent tout à fait le goût d'Otho Venius. Il est même digne d'attention que la Vierge porte une robe amaranthe, couleur aimée de ce peintre et généralement évitée par Rubens : l'influence de son maître la lui aura fait employer. Le développement considérable de la végétation et des accessoires, contraires aux principes de Van Veen, était peut-être un souvenir de Tobie Verhaegt. Mais la fille de David et son enfant ont déjà tous les caractères du style de Rubens : leurs formes sont grasses, leur chair rose et brillante. Marie a seulement un air plus calme et plus modeste que dans les ouvrages postérieurs. Jésus qui s'attache d'une manière fort naturelle au sein de la Vierge, annonce par sa beauté le mérite spécial dont l'auteur a toujours fait preuve en traçant des images de l'enfance.

Le second tableau de Rubens antérieur à son départ pour l'Italie, ornait autrefois l'église des Carmes chaussés à Anvers [1] et attire maintenant les regards des curieux dans le musée de la ville. Là, toute trace d'influence a disparu : c'est le peintre

[1] Descamps, *Vies des peintres*, t. 1er p. 323. — *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 170; édition de Barba, 1838.

tel que nous le connaissons. L'image représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père; deux anges portent les instruments de la passion. Dieu le père a les traits d'un vieux paysan plein de finesse; il vous regarde d'un air scrutateur, et les épais sourcils qui ombragent ses yeux en rendent l'expression plus narquoise. Le raccourci du fils de l'homme est hardiment exécuté; peut-être la jambe gauche ne produit-elle pas l'effet voulu. Le corps a déjà les formes hyperboliques du maître, et le sang qui coule de sa plaie, cette nuance de charbon ardent qu'il savait si bien lui donner. Pour les anges, ces enfants maussades manquent de grâce et de distinction. Les couleurs sont un peu plus fondues que par la suite.

Enfin arriva l'heure des adieux. Rubens pressa la main d'Otho Venius, qui l'avait traité moins en disciple qu'en ami, embrassa tendrement sa mère, qu'il ne devait plus revoir et franchit les portes d'Anvers, le 9 mai de l'année 1600.

Comme un digne enfant des Pays-Bas, il courut à Venise, la cité des grands coloristes. Les premiers jours se passèrent dans le ravissement : les tableaux des Bellini, des Titien, des Giorgione, des Paul Veronèse se disputaient ses regards. Il la voyait donc enfin cette seconde nature créée par le génie, ces merveilleuses productions où le pinceau luttait avec la lumière du soleil! Il allait d'une église à l'autre, admirant tour à tour les chefs d'œuvre et ce beau

ciel, dont le profond azur semblait entraîner sa vue dans l'infini. Quand il eût satisfait sa première curiosité, il loua une demeure convenable, puis dessina et copia les brillants modèles qui venaient d'agrandir son idéal.

Pendant qu'il était absorbé par l'étude, un gentilhomme de Mantoue se logea sous le même toit. Ayant su qu'il était d'un autre pays et cultivait la peinture, il lui témoigna le désir de voir ses ouvrages. Il en fut si enchanté, il les trouva si peu ordinaires, qu'à son retour il en parla avec chaleur au duc de Mantoue, car il était un des officiers de sa cour. Vincent de Gonzague forma aussitôt le projet de s'attacher le jeune Anversois. Il lui fit offrir des conditions très-avantageuses, pour quitter le bord des lagunes et venir se fixer près de lui. Non-seulement elles étaient de nature à séduire Rubens, mais une autre tentation s'y joignait. Le duc possédait un grand nombre de tableaux magnifiques et les œuvres principales de Jules Romain. L'artiste flamand accepta donc ses propositions généreuses. Il fut reçu de la manière la plus courtoise, et pendant que Gonzague l'interrogeait sur sa patrie, sa famille, ses relations et son art, il tira les lettres de recommandation que lui avaient données les Archiducs. Grande fut la surprise de Vincent et sa joie égala sa surprise. D'aussi respectables témoignages, confirmant l'opinion qu'il avait de Rubens, lui inspiraient la meilleure idée de son propre juge-

ment. Il nomma peintre officiel et gentilhomme de sa cour l'habile candidat à la gloire.

On a prétendu que les grandes œuvres de Jules Romain, comme les noces de Psyché, la bataille de Maxence et de Constantin, la chute des Titans, exercèrent une influence décisive sur Rubens, qu'il les étudia, qu'il les imita, et que dans tous ses travaux on peut reconnaître l'action plus ou moins énergique du peintre méridional. C'est là une hypothèse dénuée de preuves. Pierre Paul était un de ces génies créateurs et de premier ordre, qui doivent tout à eux-mêmes. Dès qu'ils sont sortis des langes du noviciat, leur profonde originalité se manifeste. Les seuls obstacles qu'ils aient à vaincre sont la gaucherie et l'inexpérience des débuts. Mais aussitôt qu'ils se trouvent en possession des moyens techniques, leur imagination emploie ces instruments avec une audacieuse liberté. Comme la voix qui parle dans leur ame est plus forte que les voix du dehors, elle couvre tous les bruits de ses harmonieux accents. *Le Christ mort sur les genoux de son père* démontre que Rubens, avant sa vingt-troisième année, était déjà tel qu'on l'a vu depuis. Dès les premiers temps de son séjour au-delà des Alpes, ses tableaux avaient une physionomie particulière et une grande beauté. D'où serait venu, sans ce motif, le soudain enthousiasme du gentilhomme mantouan? Des chefs-d'œuvre s'offraient partout à sa vue; partout rayonnaient les toiles des Bellini,

des Titien, des Paul Véronèse et des Tintoret; les églises, les monuments civils, les hôtels de la noblesse en étaient remplis et c'est au milieu de ces merveilles que le jeune amateur conçoit une vive admiration pour le peintre flamand! Certes, il fallait que Rubens fût dès lors un artiste prodigieux pour causer une semblable émotion, que partagea bientôt le Duc de Mantoue.

L'Anversois n'eut donc à Jules Romain et à ses confrères d'Italie que des obligations très-vagues; leurs travaux l'influencèrent comme l'auraient fait ses propres méditations sur la nature et les ressources de la peinture. Observait-il un effet remarquable? Il cherchait par quels moyens on l'avait obtenu, puis, une fois maître du principe, il l'appliquait à sa manière. Il en tirait des conséquences analogues, mais portant l'empreinte de son talent spécial : parti de la même idée, il aboutissait à d'autres résultats.

Pour ce qui concerne Jules Romain, l'élève le plus impétueux de Raphaël, Rubens ne lui emprunta ni les violences de son style, ni les formes athlétiques de sa peinture. La verve de l'Italien est du calme auprès des emportements que l'on admire dans les tableaux de son rival. Ses fresques ont plus d'étendue que de fougue, elles envahissent tranquillement un large espace. On n'y trouve point, comme chez l'artiste septentrional, la grandeur de la manière associée à la grandeur géomé-

trique. Elles semblent comparativement timides et froides. Ce ne sont pas les gigantesques mêlées de Rubens, où les proportions étonnent encore plus que les dimensions. Le peintre flamand se développa donc tout seul et ne tira que de son génie le peuple héroïque assemblé sur ses toiles.

Un fait important le prouve : c'est que parmi les nombreux amateurs qui se rendent chaque année en Italie, pas un seul ne distingue les œuvres faites par Rubens, pendant son premier séjour dans la Péninsule, des œuvres qu'il fit plus tard, soit sur les lieux mêmes, soit à Anvers, d'où elles furent transportées au delà des Alpes. Si elles n'offraient une grande, une complète similitude, les voyageurs pourraient-ils ne pas se préoccuper de leurs différences et ne point en chercher les causes? Mais il y règne une manière identique; le vigoureux talent du peintre déjoua toutes les influences; elles glissaient sur cette nature imperméable, comme l'eau du ciel sur une statue de bronze [1].

[1] Pour faciliter le travail des personnes qui voudraient examiner cette question intéressante, nous allons énumérer les œuvres que Rubens mit au jour en Italie de 23 à 31 ans. Elles sont encore presque toutes dans les mêmes édifices.

A FLORENCE.

Dans la collection du grand duc de Toscane : le portrait de l'artiste lui-même.

Hercule entre le vice et la vertu, sous les traits de Vénus et de Minerve.

L'amitié de Gonzague pour Rubens s'accrut de jour en jour. Il aimait à s'entretenir avec lui des Pays-Bas, cette terre brumeuse si différente des chaudes régions italiennes, à lui parler d'histoire, de

Un portrait de femme.
Les trois Grâces, en camaieu.
Un Silène.

A ROME :

Pour l'église Ste-Croix de Jérusalem, un triptyque dont le milieu représente Ste-Hélène tenant le glorieux gibet, une des ailes, le Christ couronné d'épines, l'autre aile, Jésus sur la croix.

Pour l'oratoire du pape, à Monte Cavallo : la Sainte Vierge, accompagnée de Ste-Anne, adorant le petit Jésus.

Pour le palais Ghigi : Le fleuve du Tibre, sous la figure d'un vieillard, et une femme debout, portant la corne d'abondance.

Pour le palais Rospigliosi : douze morceaux représentant les douze apôtres.

Pour le palais habité par la princesse de Scalamare deux tableaux : Archelaüs et Protée, Vertumne et Pomone.

Pour le palais Colonna : une orgie de lansquenets.

Pour l'église des Pères de l'Oratoire, trois tableaux d'autel : La Vierge et l'enfant, le martyre d'une sainte, St-Grégoire, St-Maurice, St-Jean-Baptiste et quelques autres personnages réunis.

A MILAN :

Pour la bibliothèque Ambrosienne : la Vierge et l'enfant Jésus.

Une esquisse de la Cène peinte par Léonard de Vinci.

A GÈNES :

Pour l'église des Jésuites, deux tableaux : la Circoncision, St-Ignace guérissant des estropiés et des malades.

On n'a aucun renseignement sur les ouvrages qu'il exécuta pour le duc de Mantoue et qui furent sans doute très-nombreux.

peinture et même de science et de politique. « Un beau visage, a dit La Bruyère, est une recommandation que l'on porte partout avec soi. » La nature avait donné à notre artiste cette lettre de crédit. Un front vaste et harmonieux, emblème de son intelligence, un œil fait pour le commandement, au regard digne et ferme, des traits d'une pureté peu ordinaire, une bouche mâle, dont une moustache relevée couronnait la lèvre supérieure, puis une barbe élégante, une chevelure soyeuse et bouclée, un air magistral, une tournure fière et chevaleresque lui gagnaient la bienveillance des dames et le respect des hommes. Le costume du temps, chapeau à larges bords avec un gland de soie, colerette de dentelles, pourpoint serré où brillait une chaîne d'or, manteau jeté sur l'épaule, faisait d'ailleurs ressortir sa bonne mine. Il avait tout ce qui forme un cavalier accompli. Et il n'en possédait pas seulement les dons extérieurs. A un talent déjà robuste, à une instruction variée, il joignait un esprit solide, une élocution facile et de bon goût. Les hommes du nord ont une aptitude spéciale pour apprendre les langues : Rubens connaissait et parlait sept idiomes : le latin, l'espagnol, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français et le flamand. Avec de si nombreuses ressources, l'usage du monde et l'habitude des cours, il n'était pas extraordinaire qu'il fût partout bien accueilli.

Le Duc venait souvent le voir dans son atelier.

Comme il passait près de la porte entr'ouverte, un jour que Rubens peignait un épisode de l'Eneide, il l'entendit réciter à haute voix, pour enflammer son imagination, ces vers du dixième livre :

> Là, des champs paternels vint le fils glorieux
> Du Tibre et de Manto, prophétesse des cieux,
> Ocnus, à qui tes murs doivent leur origine
> O Mantoue! et le nom de sa mère divine [1] etc.

Il en était là, lorsque le prince entrant tout à coup, le sourire sur la bouche, lui adressa la parole en latin; il croyait faire une espièglerie et le mettre hors d'état de répondre, au moins dans le même langage, car on peut comprendre un idiome et ne pas savoir le parler [2]. Mais Rubens lui prouva qu'il se trompait, car il fit usage des termes les plus purs dont se servissent les Romains. Le Duc fut enchanté de voir réunis qu'un seul homme possedât tant de mérites divers.

[1] Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris
Fatidicœ Mantus et Tusci filius amnis etc.

Nous avons emprunté la traduction de Barthélemy. Campo Weyerman dit que Rubens peignait alors le combat de Turnus et d'Énée; mais les vers n'ont aucun rapport avec cet incident. Tous les compilateurs ont néanmoins répété la phrase de Weyerman.

[2] Descamps rapporte ce détail d'une manière bouffonne : « Le Duc qui l'avait écouté, dit-il, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue. » Si Rubens n'avait pas entendu le latin, il n'aurait pas compris les paroles qu'il débitait, et s'il les avait débitées sans les comprendre, il aurait fait une sottise, laquelle dans tous les cas, n'aurait pu lui monter l'imagination.

Bientôt une occasion se présenta d'en tirer parti ailleurs que dans les relations journalières et dans le tranquille domaine des beaux-arts. Gonzague voulait envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents ; le plus remarquable était une somptueuse voiture et un attelage de sept chevaux napolitains. L'adresse et les talents du peintre le firent regarder par Vincent comme le meilleur ambassadeur qu'il pût choisir. Ainsi débuta dans la carrière diplomatique l'ingénieux Anversois, auquel Marie Pypeling avait communiqué toute sa finesse.

Le roi d'Espagne l'accueillit avec bonne grâce, l'entretint de sa mission, puis de son voyage, de ses études en Italie et, pour terminer, lui demanda des nouvelles de la Flandre. La guerre, quoique ralentie, n'était point suspendue, pas même par une trêve ou paix incertaine. Contarini, ambassadeur de Venise à Madrid en 1605, s'exprime de la sorte dans une relation écrite présentée au sénat de sa ville natale : « Les Espagnols, dit-il, jugent la guerre des Pays-Bas éternelle ; les trésors, la population, les forces du royaume s'y engloutissent. Le duc de Lerme croyait n'avoir plus à s'en occuper, depuis l'avénement d'Albert et d'Isabelle : or, elle coûte bien davantage à la métropole. Le roi ne semble tenir sur pied que trente mille hommes; il en paie plus de soixante mille. Ces longues hostilités inquiètent les Espagnols; ils ne donnent des subsides qu'avec une extrême répugnance et les

donnent quelquefois trop tard. S'ils continuent la guerre, c'est pour ne point exposer leurs domaines dans les Indes [1]. »

La conversation de Rubens, ses nobles manières, l'étendue de son savoir firent le plus grand plaisir au monarque. Il lui témoigna son contentement, lui dit de le regarder à l'avenir comme son protecteur. Le duc de Lerme était en outre chargé de lui remettre d'assez beaux présents. Gonzague, charmé de son adroite conduite, ne se montra pas moins généreux.

Mais si Rubens était flatté de ces honneurs, son génie mécontent le poussait à chercher d'autres satisfactions. Il travaillait depuis plusieurs années déjà dans la petite ville de Mantoue. Florence, Pise, Sienne, Bologne et Rome étaient à peu de distance ; un court voyage pouvait l'y transporter, et cependant il n'avait pas encore vu ces galeries pleines de chefs-d'œuvre. Epiant donc un moment favorable, il annonça au duc son intention de le quitter. Gonzague trouva légitime son dessein de parcourir l'Italie, pour augmenter ses connaissances et achever ses études; il lui donna son consentement, mais avec regret. Il le chargea de lui copier plusieurs grands tableaux romains, lui passa au cou une chaîne d'or et lui prouva son affection par d'autres présents.

Le voilà donc livré à lui-même sur cette terre fameuse où abondent les souvenirs. Il marcha en

[1] *Histoire des troubles des Pays-Bas*, par Vandervinckt, t. III[e].

toute hâte vers Rome : c'était alors le but principal de la curiosité humaine. Michel-Ange d'ailleurs l'y attirait sans doute : il avait hâte de contempler dans toute sa grandeur ce génie fraternel. Si on avait pu prévoir l'immense renom qu'il allait acquérir, il eût été curieux de le suivre à la chapelle sixtine. Le Jugement dernier, qui en couvre une paroi de ses terreurs savantes et de ses formes énergiques, ne pouvait que lui causer une profonde sensation. L'art y montrait toute la violence dont il était lui-même naturellement épris. Ces motifs tragiques, ces lignes pleines de hardiesse, ces véhémentes attitudes lui inspiraient une admiration sans bornes, et il oubliait les heures, perdu dans sa joie. Les derniers rayons du soleil frappaient la haute coupole, les bruits allaient s'éteignant, les fidèles abandonnaient le temple aux esprits nocturnes, et les formidables acteurs de la vision apocalyptique avaient l'air de s'animer dans l'ombre croissante. Le gardien faisait retentir ses clefs, impatient de fermer l'église ; l'homme du nord s'éloignait à regret, emportant au fond de sa pensée tout un peuple de géants.

Après avoir fait une station dans la ville éternelle, notre artiste revint sur ses pas et prit le chemin de Florence. Le duc de Toscane l'ayant accueilli d'une manière affable, il exécuta pour lui un Hercule placé entre Vénus et Minerve, entre le plaisir et la sagesse, et d'autres tableaux, parmi lesquels se

trouvait sa propre effigie, destinée à la collection de tous les peintres célèbres.

Bologne et les Carraches satisfirent ensuite sa curiosité. Puis il se laissa entraîner une seconde fois à Venise par son instinct flamand; puis il retourna devant les fresques de Michel-Ange. Rome et la ville amphibie étaient les deux pôles aimantés qui l'attiraient tour à tour. Dans l'une il trouvait la furie du dessin, dans l'autre, il s'enivrait des magnificences de la couleur. Les deux forces principales de son génie étaient de la sorte caressées, développées, stimulées. Il travailla pour le chef de l'église, pour les cardinaux, les princes et la noblesse.

Puis le désir de voir, d'étudier toutes les manières vint encore le tirer par son manteau, en lui criant : « Lève-toi et marche. » Il prit la route de Milan, où il esquissa la fameuse Cène de Léonard de Vinci [1] et exécuta quelques ouvrages, dont un destiné à la bibliothèque ambrosienne. Son séjour dans cette ville fut néanmoins de courte durée; il longea les Alpes et s'achemina vers Gènes. La renommée qui le précédait, le fit accueillir en triomphateur. Les membres du sénat, de la noblesse et les principaux marchands de la république industrielle se disputèrent ses productions. Les Jésuites lui demandèrent deux grands tableaux qu'ils voulaient placer dans leur église. L'un a pour sujet la Circoncision,

[1] Son dessin a été gravé par Witdoeck.

et l'autre, St-Ignace, le fondateur de l'ordre, guérissant les malades et les estropiés. Les Génois regardent ces deux pages comme les plus belles de l'artiste. Le climat délicieux de la ville, la politesse des habitants, les hommages qu'on lui rendait, le séduisirent et le captivèrent. Si l'on excepte Mantoue, ce fut le lieu de la péninsule italique, où il demeura le plus longtemps. Il y exécuta même un ouvrage que l'on n'aurait pas attendu de lui. C'est un travail d'architecture, qui représente les façades, les coupes, les plans, les élévations des principaux palais génois : il ne compose pas moins de 136 planches in-folio [1]. Sur le titre on voit une poule qui couve ses œufs et au-dessous une épigraphe latine :

Noctu incubando diuque.

Cette devise est de la dernière importance ; elle montre que Rubens pensait et méditait beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire, malgré ses vastes études et ses connaissances linguistiques. Ce n'était pas seulement un homme de fougue; il calculait d'une manière savante les effets qu'il voulait produire.

Pendant qu'il oubliait sa patrie sur les grèves de la Méditerrannée, une triste nouvelle lui rappela

[1] En voici le titre : *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens; in Anversa appresso Giacomo Meursio, anno* 1613. L'ouvrage parut en deux livraisons, l'une de 72 planches, l'autre de 67.

qu'il avait vu le jour loin du soleil italien. Au commencement du mois de novembre 1608, il apprit que sa mère était dangereusement malade. Il partit aussitôt pour Anvers, mais en route un second message vint lui donner l'affligeante certitude que Marie Pypeling était morte le 14. Il semble avoir alors ralenti sa marche, puisqu'il n'atteignit les Pays-Bas qu'en janvier 1609 [1]. Il trouva sa mère enterrée dans l'église de l'abbaye St-Michel, à Anvers, lui fit élever un monument funèbre et composa lui-même l'épitaphe, dont les premiers mots seulement sont dignes d'attention : *Mariæ Pypelingiæ prudentissimæ, lectissimæ feminæ*, etc. Lorsqu'au milieu de sa douleur, il avait voulu faire l'éloge de sa mère, elle s'était surtout offerte à sa mémoire comme une femme *intelligente et prévoyante.* Il sentait combien il lui avait d'obligations, et pour la manière adroite dont elle avait dirigé le sort de sa famille, et pour la prudence qu'elle lui avait transmise.

[1] «Ut in Belgium rediit anno 1609, sparsâ jam latè peritiæ ejus famâ» etc. Vie de Rubens, par Philippe son neveu. Cette biographie avait d'abord été attribuée à Gevaerts, ami de Rubens; mais une lettre de Philippe constate qu'il en est l'auteur. Reiffenberg, *Mémoires de l'académie de Bruxelles.*

CHAPITRE III.

Pierre Paul Rubens.

Rubens veut quitter la Belgique : les Archiducs le retiennent. — Son premier mariage. — Il se fait construire à Anvers un hôtel somptueux. — Description de sa manière. — Il est le peintre le plus puissant qui ait jamais paru.

Après avoir donné à sa mère un dernier témoignage d'affection, Rubens s'enferma quelques semaines pour la pleurer, dans le monastère qui abritait ses restes. Mais le temps assoupit toutes les douleurs et le chagrin de l'artiste belge se calma comme les autres. Sortant alors de sa retraite, il alla voir ses parents et ses amis, ceux du moins qui lui étaient restés fidèles, pendant une absence de

huit ans et sept mois. La haute société l'accueillit de la manière la plus brillante, car sa gloire méridionale avait pénétré jusque dans le nord. Ces démonstrations flatteuses ne l'empêchèrent point de regretter l'Italie. L'air froid, le ciel brumeux, les plaines monotones des Pays-Bas ne lui souriaient guère. Il était justement arrivé au milieu de la mauvaise saison et frémissait malgré lui, en voyant la neige tomber lentement le long des vitres. Plus de Raphaël d'ailleurs, plus de Michel-Ange, plus de Corrège, plus de Titien ni de Paul Véronèse; habitué à voir leurs magnifiques ouvrages, le robuste flamand croyait impossible d'en tolérer la privation. Il tomba donc peu à peu dans un amer ennui et témoigna par ses plaintes le chagrin qu'il éprouvait [1]. Résistant aux efforts de ses admirateurs, il conçut le dessin d'abandonner pour toujours la Néerlande. S'il avait exécuté ce fâcheux projet, l'école belge était perdue; elle aurait avorté entre les mains d'hommes secondaires, au lieu d'engendrer les merveilles qui ont fait faire à sa gloire le tour du monde. Voilà le danger de ces longues absences, pendant lesquelles on se naturalise sur un autre sol, en oubliant les mœurs, les goûts et le climat de sa patrie.

Heureusement que ses productions et son ambassade en Espagne lui avaient déjà donné assez d'im-

[1] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 45.

portance pour que l'on comprît la nécessité de le retenir. Albert et Isabelle eux-mêmes ne voulurent point que le pays essuyât une si grande perte. Ils firent donc prier l'artiste anversois de se rendre à la cour et lui témoignèrent l'intérêt le plus flatteur : jamais princes ne l'avaient mieux accueilli. Après lui avoir demandé de nombreux détails sur ses voyages et ses missions diplomatiques, ils le chargèrent d'exécuter leurs portraits et, pour le fixer près d'eux, le nommèrent leur peintre officiel, avec cinq cents florins d'appointement. Ce titre avait cela d'avantageux qu'il lui permettait de peindre et d'enseigner la peinture, sans être assujetti aux réglements des corps de métier, sans avoir besoin de se faire recevoir dans celui des artistes, qui contenait une foule de manœuvres. Les lettre patentes de sa nouvelle dignité lui furent remises le 23 septembre 1609 [1]. Les ministres, les person-

[1] *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard. Bruxelles, 1842. L'acte dont nous parlons a été publié pour la première fois dans cette curieuse brochure. « Michel, dit l'auteur, et d'autres biographes après lui, prétendent que, à cette époque, les Archiducs décorèrent Rubens de la clef d'or, c'est-à-dire qu'ils lui donnèrent le titre de chambellan. Michel va même plus loin : il ajoute qu'ils le créèrent conseiller d'État. C'est là une double erreur que n'excuse point l'ignorance où ont été ces écrivains des lettres patentes du 23 septembre 1609; car Rubens n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan; et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange (Philippe Guillaume), le duc d'Arschot, le comte de Solre etc. »

nages les plus marquants secondèrent les Archiducs et entourèrent le grand homme de prévenances. Tant d'efforts changèrent les idées de Rubens : il sentit qu'il aurait mauvaise grâce à se montrer inflexible. Mais en acquiesçant aux vœux d'Albert et d'Isabelle, il leur manifesta le désir d'habiter Anvers, pour travailler paisiblement, loin des distractions et du tumulte de la cour. Les princes lui en donnèrent la permission et Pierre Paul se retira dans sa ville natale.

La bienveillance des Archiducs ne l'avait pas seule déterminé ; un maître plus puissant, l'amour, avait aussi contribué à lui faire prendre cette résolution. Une fille de Jean Brandt, licencié en droit et secrétaire de la régence, le tenait captif. Sa sœur avait épousé Philippe Rubens, frère du peintre. Ils étaient donc déjà parents et ne devaient pas avoir à lutter contre de grands obstacles pour rendre plus intimes les liens qui les unissaient [1]. Notre artiste épousa effectivement Isabelle Brandt le 13 du mois d'octobre 1609 et alla vivre chez son beau père [2].

[1] Il est digne d'attention que Rubens ne se soit épris d'aucune italienne, malgré la beauté supérieure des femmes nées dans la péninsule, et ait au contraire si vite épousé une flamande assez lourde. Cela montre la persistance de ses goûts originels, que ni l'étude des œuvres méridionales, ni la vue d'une race plus élégante ne purent modifier.

[2] In contubernioo soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ paraecialis St.-Walburgis Antverpiæ, quæ supplicium nostri Domini exibet. » *Vie de Rubens*, par

Mais cette existence en commun ne pouvait lui être longtemps agréable. Il acheta l'année suivante une habitation spacieuse, dans la rue qui porte maintenant son nom [1]. Comme l'architecture ne lui plaisait point, il la fit démolir et dressa lui-même le plan d'une construction nouvelle. Ayant rapporté d'Italie une foule d'objets rares, tableaux, statues, bustes, médailles, pierres gravées, bas-reliefs, vases d'agathe et de porphyre, il avait besoin d'une vaste salle pour les placer. Il fit donc bâtir entre le jardin et la cour une grande rotonde, munie de fenêtres cintrées et surmontée d'une lanterne, ayant quelque ressemblance avec le dôme du Panthéon, à Rome. Il y disposa toute sa collection. Son atelier n'était pas moins splendide; une sorte d'escalier royal permettait d'y monter et d'en descendre aisément les toiles les plus vastes. Les frais de cette maison s'élevèrent à soixante mille florins (environ 127,000 francs [2]). Mais l'entreprise ne se termina point sans mésaventure. Les maçons ayant creusé le sol pour jeter les fondations d'un mur latéral, entre le jardin de Rubens et celui des arquebusiers, les membres de cette corporation prétendirent que l'on avait empiété sur leur terrain. Ils députèrent

Philippe son neveu. Michel et tous les compilateurs à la suite se trompent donc, lorsqu'ils disent que Rubens se fit construire une maison avant de se marier. L'acte qu'il passa avec la compagnie des Arquebusiers porte la date du 7 septembre 1611.

[1] Voyez la note à la fin du volume.

[2] Houbraken, t. Ier, p. 72.

donc à l'artiste quelques uns des leurs pour se plaindre de cette usurpation : ils voulaient faire combler la tranchée. Surpris de cette ambassade inattendue, le peintre soutint qu'il était dans son droit. Mais, en dépit de son aménité, la dispute n'aurait fini que devant les tribunaux, si le bourgmestre Rockox, chef de la ghilde et ami particulier de Rubens, ne lui avait démontré que ses adversaires gagneraient. On convint de s'arranger à l'amiable. Les arquebusiers lui demandèrent de peindre pour leur chapelle, dans la cathédrale d'Anvers, un triptyque ayant rapport à la vie de St-Christophe, leur patron. Rubens se hâta d'accepter cette condition peu onéreuse et prit son pinceau. Le sujet ne lui plaisait guère, mais il eut l'adresse de le transformer et de l'agrandir par une savante subtilité. D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ*. Il représenta donc sur le panneau du milieu, la Descente de croix ou le Sauveur porté par les hommes qui le détachent de l'instrument fatal; sur l'aile gauche, la Visitation, ou Jésus porté dans le sein de sa mère; sur l'aile droite, la Présentation au temple, ou le divin enfant porté par le grand prêtre. L'extérieur des volets fut réservé à l'image du saint; il était, suivant l'habitude, accompagné d'un ermite avec sa lanterne et du hibou traditionnel, qui indique les approches de la nuit, le colosse ayant fait tout le jour d'inutiles efforts pour passer la rivière. Les arquebusiers se crurent

déçus, quand il leur montra les scènes allégoriques : « Ce n'est point là notre patron, dirent-ils ; nous ne pourrons lui adresser nos prières devant ces emblèmes. » L'artiste ferma les vantaux et les compagnons satisfaits n'eurent plus qu'à le remercier [1]. On était alors en 1612 ; quelques années après, le peintre anversois reçut comme appoint une somme de 2400 florins et les arquebusiers offrirent à sa femme une paire de gants qui leur couta 8 florins, 10 deniers [2]. Aussitôt que la maison fut prête, il vint

[1] On raconte habituellement cette anecdote d'une manière différente, mais les détails que nous avons retranchés sont évidemment faux. D'après la version ordinaire, l'artiste n'aurait peint que les surfaces intérieures du triptyque : c'est une erreur manifeste. Jamais l'extérieur des vantaux ne restait sans ornements ; on y traçait au moins des grisailles. Il serait impossible de trouver un seul exemple qui infirmât cette assertion. Rubens n'avait donc pas attendu que les arquebusiers se plaignissent pour exécuter le St-Christophe. Il ne dessina pas non plus le hibou dans l'intention de tourner en ridicule la sottise des confrères, qui n'avaient point, dit-on, apprécié la finesse de ses allégories. Ce hibou se retrouve sur tous les tableaux figurant le même épisode ; il marque la fin du jour. L'oiseau de Minerve n'a d'ailleurs jamais été un symbole d'ignorance et de stupidité : il représentait au contraire la sagesse, parce qu'il voit pendant la nuit, lorsque les autres créatures sont aveuglées par les ténèbres.

[2] Les comptes portés sur les registres de la Ghilde nous ayant été conservés, le lecteur sera sans doute bien aise d'en prendre lui-même connaissance et d'en apprécier le caractère naïf. M. Emile Gachet les a traduits du flamand.

« Le 7 septembre 1611 a été passé le contrat dudit tableau, à la salle des arquebusiers, entre ces Messieurs et Pierre Paul Rubens, en présence de M. Nicolas Rockox, ancien bourgmestre, et de leur capitaine.

l'habiter et se livra dès lors sans obstacle au travail.

Il était dans toute sa force, dans toute sa gloire, et avait composé le tableau qui passe pour son chef-d'œuvre. C'est le moment ou jamais de caractériser sa manière et son génie.

» Dépensé en vin d'honneur aux élèves, lors des trois visitations des panneaux dans la maison dudit Rubens, 9 fl. 10.

» En 1612, ledit tableau a été transporté de la maison dudit sieur Rubens à la chambre dudit serment.

» Item, payé en différentes fois, tant pour le transport desdits panneaux, des matériaux pour l'échaffaudage, le transport de l'atelier dans le vestibule, etc., et de là à la chapelle, etc., la livraison des matériaux, les frais des ouvriers, priseurs, entrepreneurs, par spécification, 176 fl. 14 1/4.

» Le 4 décembre 1613, l'ancien tableau de l'autel a été échangé contre celui de la Cène, placé sur la cheminée de la salle d'assemblée.

» Item, le 22 juillet 1614, on a consacré le nouvel autel de la chapelle des arquebusiers dans la cathédrale de Notre-Dame.

» Item, le 8 janvier 1615, on a fait accord avec Pierre Paul Rubens et David Romeens, doreur, touchant leurs ouvrages et travaux, en présence des doyens etc..... dépensé alors 46 fl. 18.

» Item, le même jour, payé à compte audit sieur Pierre Paul Rubens, 1000 fl.

» Item, payé à David Remeeus, pour la dorure des cadres du tableau et des deux volets, environ 110 fl.

» Le 25 juillet 1615, fait accord avec François de Crayer, pour la construction de la muraille de séparation entre le jardin dudit sieur Rubens et celui de la confrérie.

» Item, l'an 1615, payé pour 523 pots de bière, consommés par les ouvriers en construisant la muraille, 40 fl. 2.

» *N. B.* De cette somme ledit sieur Rubens doit payer la moitié, mais point le reste.

» Item, payé aux arpenteurs, pour l'arpentage de la nouvelle muraille, dont une moitié est due par ledit sieur Rubens, fl. 4.

» Item, revenait audit François de Crayer pour la construction de

Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses tableaux. Plusieurs ont cent pieds de surface et même davantage. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans pour terminer la galerie de Médicis, 21 toiles énormes. Il fit en un jour la célèbre kermesse du Louvre. Et non seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste arène, il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires traités à la brosse : pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande

la susdite muraille, par-dessus l'accord fait pour sa franchise, 149 fl.

» Item, l'an 1615, payé pour une paire de gants, présentée à l'épouse dudit sieur Rubens, 8 fl. 10.

» Item, le 16 décembre 1622, le doyen Jean Leese a passé son compte général d'administration et délivré à la chambre la quittance générale du sieur Pierre Paul Rubens, peintre, par laquelle celui ci reconnaît avoir reçu la somme de quatre cents livres de gros (2400 fl.), en payement entier du tableau posé sur leur autel, en date du 15 février 1621. »

Recherché et collationné ès registres de la chambre des arquebusiers d'Anvers, par le soussigné secrétaire de ladite chambre.

Anvers, le 27 juillet 1771.

F.-B. Betlens.

pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très-bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens. Ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants. Les parties mêmes qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan, sont aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent. Il y a dans quelques unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis! Le peintre avait une double force de production, puisqu'il multipliait non seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillète l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce Michel-Ange du nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le Jugement dernier, les Sybilles, le Moïse, les tombeaux des Médicis, l'église St.-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puis-

sance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis. La chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens, qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération; elle forme un des éléments, du problème. Car il faut une bien autre vigueur pour produire sans relâche des œuvres excellentes, que pour produire de loin en loin un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité, il joignait la variété. Dans quel genre n'a-t il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, l'allégorie, les épisodes familiers, les bacchanales, le paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les for-

mes. La gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des mers orageuses, c'est mutiler, retrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. Sa fière imagination rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde, les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer, le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe; tantôt, Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant pour diriger sa marche deux nymphes agaçantes; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

Une toile du Louvre donne la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. On y voit une jeune femme assise au coin d'un bois : elle pince de la guitarre, comme pour montrer ses mains fines et potelées. De beaux cheveux blonds, soyeux et touffus, encadrent son visage, et une toque ornée d'une plume blanche le couronne élégamment. Les traits ont une distinction poétique et une rare suavité. L'inconnue porte une

de ces robes de satin blanc, qu'affectionnent les peintres des Pays-Bas et les dames néerlandaises. Un jeune homme s'approche d'elle, la tête découverte, une main sur son cœur. Il lui parle respectueusement de son amour, mais avec une profonde émotion. Elle l'écoute d'un air attentif, quoique paisible, et sa bienveillante expression n'est pas faite pour le décourager. Derrière lui, des moutons, emblèmes de calme et d'innocence, paraissent aussi prêter l'oreille à ses aveux. La forêt penche ses rameaux sur la tête de la musicienne et, leur offrant ses douces retraites, exprime à son tour l'espoir et le mystère.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. *La Famille de Loth quittant Sodome,* charmante production exposée dans les salles du Louvre efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître de Rubens lui avait appris l'art de composer habilement; mais ce qui n'était chez Otho Venius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel, devint chez son

disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir ou quand le motif même qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu justice; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages où il ressort le mieux jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse Descente de croix, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie; le fond, jadis bleu, est devenu noir. Ni les types, ni le dessin, ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seules rendues avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée-mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception anti-chrétienne a inspiré la *Descente de croix,* et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéïste ne l'eut point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un dieu, qui doit ressusciter le troisième jour; ce sont les restes d'un

homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix; l'un vieillard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakespeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second personnage a laissé échapper le Christ, il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie Madeleine et St-Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude

pleine de vigueur et de charme en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble St-Jean, qui, les reins cambrés, dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a décloué les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet emblême de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa dépouille de l'instrument infâme et la mettre en lieu sûr. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, ou pour mieux dire l'incrédulité n'a plus fièrement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus au-

dacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette œuvre impie, sans en pénétrer le sens redoutable [1].

Pierre-Paul a encore traité le même motif dans une page qui décore le Musée de sa ville natale. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi! quelle puissance ranimera ce corps dont tous les éléments réclament une partie et dont l'hôte prétendu, cette âme que l'on nomme immortelle, a cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre [2]?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Eglise. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goëthe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour

[1] Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Barroche quelques dispositions matérielles de sa Descente de Croix, mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complètement.

[2] Le Musée de Lille possède une *Descente de croix*, par Rubens, plus brillante et mieux conservée que celle d'Anvers : mais la composition n'en est pas aussi profonde. La beauté du travail défie tout parallèle. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de St-Jean : La Vierge, qui entoure de ses mains le bras inerte du Dieu martyr, considère avec une tragique émotion sa figure penchée vers la sienne. La Madeleine, accablée de douleur, baise la main du Christ. Ces détails suffisent pour montrer que la conception n'est pas la même.

la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités mêmes de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'ancien ou du nouveau testament, lorsqu'il était dans une humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le Musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits; St-Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre, qui va se jeter sur une nymphe endormie; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des Mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des prin-

ces de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est donné le plaisir de montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide : son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser-aller de Rubens dans ses caprices, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les principaux acteurs. Le peintre a suivi toutes les fluctuations de son esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les prin-

cipes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fantasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe, est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie [1].

Mais répétons-le : quand l'inépuisable artiste l'a voulu, il a imaginé des combinaisons pleines de profondeur. Il n'avait pas en vain adopté la maxime : *Diù incubando noctùque.* Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles [2].

[1] M. Charles Blanc a jugé comme nous la capricieuse indépendance de Rubens : voici de quelle manière il en parle dans son Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle, livre à la fois plein de conscience et de poésie : « Si l'on demandait compte à Rubens de la plupart de ses tableaux, il répondrait : — Que m'importent la logique et la philosophie ? je peins ce que j'ai vu passer dans mon imagination. J'introduis dans l'histoire toutes les créations de ma fantaisie, toutes les femmes que mon désir invente ou qui occupent mes souvenirs. Que me parlez-vous de la froide raison ? Mon culte est celui de la lumière et du soleil. — Et en effet, prenons au hasard quelques uns des tableaux de cette éclatante histoire de Marie de Médicis : que signifie, je vous le demande, l'Éducation de la reine ? C'est une grande femme, à peu près nue, portant sur la tête un casque étincelant, qui apprend l'écriture à la jeune Marie de Médicis ; pendant ce temps, une autre divinité joue de la contre-basse en présence de trois femmes superbes et parfaitement nues, qui sont là, non pas pour figurer les trois Grâces, croyez-le bien, mais uniquement pour faire admirer leurs formes abondantes, leur bonne mine et la fraîcheur de leur carnation. Tout cela ne dit pas beaucoup à l'esprit, je l'avoue ; mais c'est tout simplement merveilleux de couleur, et cela suffit à Rubens. Il est content. »

[2] « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas,* que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles

Pour la composition matérielle, il a profité des enseignements d'Otho Venius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur. Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place : l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait point ces larges plaques d'azur que rien ne contrebalance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes escaliers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage au lieu de le séduire;

sornettes dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuis*, 22 octobre 1626

plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier de l'art, il est vrai; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut contraint de la subir; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie et son génie répondait par une invention nouvelle.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de reproches : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs pendantes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout remuent la bile des partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper entièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais, on doit le reconnaître, Marie de Médicis et

les deux jeunes filles qu'il épousa, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces trois personnes, fréquemment reproduites dans ses œuvres, ne péchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles syrènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie Médicis. Quand aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevaleresque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent leur intrépidité par leurs regards, et leur puissance par leur vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles! Place à la postérité colossale de Rubens! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature pour

montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques!

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinion plus fausse. L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bon pour les académies et les salles d'étude. La variété forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois de vanter celle que Rubens a fait luire dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a

mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance avec eux. Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste Anversois. Le sang riche et pur qui gonffle les veines de ses personnages communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode : son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire, une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes,

au lieu de s'entrechoquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brille toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes, et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport du coloris. La scène ne pouvant captiver l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc plus patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispensable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Mais ce ne sont point là les seules différences que l'on observe dans ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparait presque entièrement, au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *Ste-Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire, l'Education de la Vierge, la Sainte Famille,* du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre Descente de Croix, peut se passer de longues

explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans le *Chapeau de paille* entr'autres et dans la Sainte Famille, qui orne la tombe de l'artiste. Il se donnait par intervalles la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois au contraire il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transparentes indiquaient seules le relief des objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction; pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière le *Christ montrant ses plaies à St-Thomas;* les vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands [1]. Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

[1] Musée d'Anvers.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocard, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il faudrait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de l'esprit que l'on s'est figuré découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens, dans toutes ses productions, demeure tellement original qu'il est impossible de ne pas reconnaître à l'instant sa manière. C'est le peintre qui fait le moins commettre de méprises. Un juge peu exercé distingue ses tableaux à la première vue. La foule même ne s'y trompe pas. Il suffit qu'on ait examiné une de ses œuvres pour qu'on ne l'oublie jamais;

cette main vigoureuse laissait partout une empreinte que l'on ne saurait confondre avec nulle autre.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire deux hommes tout-à-fait exceptionnels et vraiment incomparables. L'un, Jean van Eyck, fut dans le domaine des arts le plus grand inventeur que le monde ait encore salué : l'autre, Rubens, fut le plus puissant des peintres. L'un fonda tous les genres et les cultiva d'une manière supérieure; l'autre, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les deux furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement comme une foule de leurs rivaux l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont deux génies de premier ordre, comme le Dante, Shakespeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour : ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.

CHAPITRE IV.

Pierre Paul Rubens.

Jalousie excitée par les premiers travaux de Rubens. — Il est reçu membre de la confrérie de St-Ildefonse. — Vie intime de Rubens. — Ses habitudes d'artiste. — Il exécute la fameuse galerie de Médicis et 39 tableaux pour les jésuites d'Anvers. — Mort de sa première femme.

Aussitôt que Rubens se fut décidé à ne pas quitter Anvers et eut repris son pinceau, une grande curiosité s'empara des artistes qui habitaient la ville. Le bruit qu'avait fait sa venue, l'importance que l'on attachait à le garder, la faveur que lui témoignaient les archiducs, se réunissaient pour inspirer l'envie de le connaître et de juger son mérite. Les

plus impatients se présentèrent chez lui, n'osant dire le fond de leur pensée, mais lui témoignant le désir de voir ses esquisses des chefs-d'œuvre italiens.

— « Il me serait difficile de vous les montrer, leur répliqua le grand homme; je n'ai pas fait un seul croquis : toutes mes études sont dans ma tête. »

Les visiteurs se contentèrent de cette réponse, sauf un petit nombre que dévorait une jalousie cachée. Ceux-là trouvaient surprenant, exorbitant que l'on environnât d'hommages si flatteurs un nouveau venu. Parmi eux, on distinguait, à l'amertume de leurs plaintes, Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger. Ils avaient jusque là concentré sur eux l'admiration des habitants et éprouvaient une sourde fureur, en se voyant tout-à-coup négligés. Il leur paraissait accablant de se laisser ravir leur gloire et leur suprématie. Abraham Janssens n'y put tenir : il porta un défi au prudent Rubens. Ils devaient traiter le même sujet et des connaisseurs décider quel était le plus habile. Le fils de Marie Pypeling n'accepta point la lutte. Une victoire remportée dans un duel n'eût fait qu'exaspérer son ennemi, sans lui offrir à lui-même aucun avantage.

— « Mes essais, dit-il, ont subi l'examen des connaisseurs d'Italie et d'Espagne : ils sont encore dans les monuments publics et dans les galeries particulières de ces deux pays; vous êtes libre d'aller mettre vos ouvrages en regard, pour que l'on puisse faire la comparaison. »

Ayant ainsi adroitement décliné la bataille, le grand homme songea aux travaux qui l'occupaient et allaient soutenir sa renommée. Les archiducs lui avaient demandé une Sainte Famille, pour placer dans l'oratoire de leur palais. Il l'exécuta de son mieux et l'envoya aux princes. Ceux-ci furent frappés d'admiration : toute la cour partagea leurs sentiments, de sorte qu'un bon nombre de seigneurs, appartenant à la confrérie de St-Ildefonse, le chargèrent de peindre un grand retable, qu'ils devaient placer sur leur autel dans l'église de Caudenbergh [1]. Les ateliers de Bruxelles n'étant pas assez vastes, leurs altesses lui accordèrent une des salles de leur château. Rubens fit d'abord l'esquisse des divers sujets et tous les quatre ayant obtenu l'approbation, il ne songea plus qu'à en revêtir les panneaux. Sur celui du milieu, il représenta la Vierge, occupant un trône d'or et offrant une chasuble au saint agenouillé. Les portraits d'Albert et d'Isabelle décorèrent l'intérieur des volets. Au dehors, il peignit une Sainte famille. Stimulé par les circonstances, il créa un chef-d'œuvre [2]. Le succès qu'il obtint fut

[1] La confrerie de St-Ildefonse avait été organisée par Albert, pendant qu'il était vice roi de Portugal pour Philippe II, et sanctionnée par le Pape. L'archiduc l'avait ensuite transportée de Lisbonne à Bruxelles, avec l'autorisation du souverain pontife. On s'était empressé de s'y faire recevoir : dix-neuf chevaliers de la Toison d'Or y furent incorporés. Notre artiste lui-même était un des membres.

[2] Il se trouve maintenant dans la galerie impériale de Vienne. *Smith, catalogue raisonné of the works*, etc. 2e partie. p. 91 et 92.

si grand que Michel, en 1771, regardait encore ce morceau comme la plus parfaite composition de Rubens. Tous ceux qui l'ont vu affirment qu'on ne saurait trop le louer. L'habileté de la disposition, l'éclat des chairs, la finesse des têtes, l'élégance des draperies, la légèreté de la touche et la transparence de la couleur se réunissent pour exciter l'admiration. Les deux souverains et les membres de la confrérie, voulant témoigner au peintre l'enthousiasme qu'il leur inspirait, lui envoyèrent par le majordome du château une bourse pleine de pistoles. Mais Rubens, n'eut garde de la recevoir ; il se déclara fort honoré de la bienveillance qu'on lui témoignait et dit que sa seule envie était de se rendre utile à ses confrères. Il ne désirait d'autre récompense de ses travaux que leur approbation. En refusant ainsi un don pécuniaire, il montrait encore son adresse habituelle; il se posait comme leur égal, au lieu de se constituer leur inférieur et leur obligé.

Ce tableau ayant été accueilli par des éloges unanimes, la famille de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles, mort depuis peu, pria l'auteur de peindre une toile commémorative pour le tombeau de ce riche personnage, placé dans la cathédrale de Ste-Gudule. L'artiste, ayant accepté cette commande, représenta le sauveur donnant les clefs à St.-Pierre, accom-

La gravure du panneau central, due au burin de Witdoeck, porte ce titre : *Sanctus Ildephonsus Archiepiscopus Toletanus.*

pagné de deux apôtres. Il exécuta ensuite une érection de croix, pour l'église Ste-Walburge, à Anvers, morceau plein de fougue et de hardiesse [1]; l'Adoration des Mages, pour l'abbaye de St-Michel, qui renfermait la sépulture de sa mère; Ste-Thérèse à genoux, implorant le Christ en faveur des âmes du purgatoire; Ste-Anne instruisant la Vierge; le Sauveur mort déposé sur une pierre [2], et enfin la célèbre Descente de Croix. Si ses études italiennes avaient modifié son talent, c'est là qu'il faudrait chercher la trace de leur influence.

Depuis le moment où il se fixa dans sa ville natale, Rubens pendant une longue suite d'années, consacra toutes les forces de son esprit à la peinture. Les envieux ne le troublaient guère; il avait coutume de dire : « *Faites bien, vous aurez des jaloux; faites mieux, vous les confondrez.* » Sa gloire et la fortune qu'il avait amassée lui permettaient de vivre en grand seigneur; aimé d'une femme qu'il chérissait, environné d'une nombreuse école, il ne voyait autour de lui que des causes de joie et d'espérance. Son caractère ne le portant pas à la mélancolie, on doit présumer qu'il fut heureux. Ainsi se passa tout son âge mûr, dans une tranquille et féconde activité. Il était du petit nombre des hommes supérieurs

[1] On le voit à Notre-Dame, dans l'aile gauche du transept, où il fait pendant à la Descente de Croix.

[2] Ces trois derniers tableaux se trouvent dans le musée d'Anvers.

que les circonstances favorisent et qui triomphent sans même avoir de lutte à soutenir.

Sa vie était alors des plus régulières. Il assistait toujours à la première messe, quelle que fût la saison. La goutte, qui le persécuta vivement par la suite, put seule lui faire interrompre cet usage, pendant la durée des accès. Je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot ; le caractère de ses œuvres n'annonce point qu'il eût un grand fonds de piété : mais sous des princes religieux, il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien pour ne pas heurter l'opinion. Il prenait ensuite le pinceau et, pendant l'ouvrage, se faisait lire quelques chapitres de Plutarque, de Sénèque ou d'un autre classique latin : cette lecture ne lui causait jamais de distractions funestes à ses tableaux [1]. Si des amis ou des amateurs lui rendaient visite dans son atelier, il causait avec eux sans suspendre son travail. « Néanmoins, dit Michel, il ne se livrait pas communément à tout le monde, ne faisant d'amitié stable qu'avec les doctes, les esprits élevés et les bons peintres, lesquels il cultiva et pria de le venir voir souvent, pour parler de science, de politique et de peinture. » Une heure avant son principal repas,

[1] « Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio, ni podagra (quâ vehementer laborabat) eum impediret; post quod applicabat se operi, assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, itâ ut lectioni et picturæ simul intentus esset. » *Vie de Rubens*, par Philippe, son neveu.

fixé au milieu du jour selon la vieille mode, il prenait un peu de loisir. Il était d'une frugalité extrême, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. Les mets délicats, le vin et le jeu ne le séduisirent jamais: ses seuls plaisirs étaient d'exercer ou son corps ou son intelligence. Après le diner, il se remettait à l'œuvre, car sa complexion physique et morale lui permettait, pour ainsi dire, de travailler sans cesse [1]. Le soir seulement, vers cinq ou six heures, il montait un beau cheval andaloux et allait faire une promenade sur les remparts, sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite. Il aimait passionnément l'équitation et possédait toujours plusieurs chevaux magnifiques, de races différentes, qui lui servaient tantôt de modèles, et tantôt de montures. Au retour, il causait avec ses amis, Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville, et Paul Gevaerts, greffier de la commune, homme savant qui jouissait de toute sa confiance; avec son frère Philippe et ses principaux élèves [2].

Quand le temps ne lui permettait pas de sortir, il se divertissait à examiner sa collection de tableaux, ses médailles, pierres gravées et autres objets précieux. Il lisait aussi parfois quelque ouvrage important qu'il venait de recevoir.

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 264 et 265.
[2] Michel, p. 251 et suivantes.

Tout était réglé dans sa maison comme dans un cloître, nous dit un de ses biographes. Quoique sa demeure parût un lieu de plaisir et de dépense, il y régnait un ordre inflexible. Son caractère et son talent formèrent donc toujours un parfait contraste. Dans la vie réelle, il était tranquille, adroit, positif et rangé; nulle véhémence, nulle impatience. Son imagination semblait endormie, ou plutôt semblait morte : il avait le regard limpide et sûr d'un homme d'affaires. Prenait-il le pinceau : tout changeait. Une fermentation tragique embrasait son esprit : les lignes, les couleurs, les types, les expressions, les mouvements formaient dans son cerveau une mêlée ardente. L'inspiration débordait comme une lave du fond de sa pensée.

Rubens avait une correspondance très-étendue; ses nombreuses relations lui attiraient une foule de lettres, auxquelles il devait répondre. Il connaissait la plupart des personnages distingués de France et d'Espagne, tels que le duc d'Olivarès et le marquis de Spinola dans la péninsule ibérique. Il cultivait l'amitié du fameux Peiresc, « appelé par Balzac *une pièce du naufrage de l'antiquité et les reliques du siècle d'or*. En 1619, nous voyons en effet que Peiresc lui fit obtenir, à la demande de Gevaerts, un privilége pour la vente de ses gravures en France. Ce privilége, par parenthèse, donna lieu plus tard à un procès fort singulier, dans lequel on reprochait à notre artiste de faire le monopole de

ses planches et de tirer au moyen de cette spéculation des sommes énormes du royaume ! Il parait, d'après cela, que ce n'étaient point les auteurs qui faisaient alors la guerre à la contrefaçon, mais bien la contrefaçon qui traquait les pauvres auteurs. Rubens disait avec raison que c'était là une chose inouïe [1]. »

Un des hommes que l'on rencontrait le plus souvent chez le peintre anversois, c'était Jean Breughel de velours. Rubens avait fait sa connaissance pendant son voyage en Italie ; ayant sympathisé de goût et de caractère, ils n'avaient cessé depuis lors de se voir ou de s'écrire. Leur amitié dura jusqu'en 1625, où Breughel devenu hydropique finit ses jours. On l'enterra d'une manière solennelle dans l'église St-Georges, à Anvers. Rubens composa son inscription funèbre et la surmonta de son portrait peint par lui-même. Voici cette épitaphe :

Ici repose Jean Breughel, fils de Pierre, qui, ayant reçu de son père et de son aïeul maternel, artistes placés au premier rang parmi les peintres de leur siècle, le don glorieux du talent, comme par une sorte de droit héréditaire, obtint une égale renommée en déployant le même génie et la même verve. L'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, juge et patron sagace de tous les beaux arts, l'aima et le protégea. Les sérénissimes archiducs Albert et Isabelle l'ayant attaché à leur maison, sa modestie et son affabilité lui gagnèrent les cœurs les moins sympathiques. Ses filles, Isabelle de Jode et Catherine de Marienbourg, veuves d'époux distingués, ont consacré ce

[1] Emile Gachet. *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, préf. p. 64.

tombeau à la mémoire de leur père chéri, mort le 12 janvier 1625, âgé de 57 ans [1].

Rubens veilla sur la destinée de ces orphelines, qui par une singulière coïncidence, avaient toutes deux perdu leurs maris. Il les traita comme ses propres enfants et l'amitié qu'il avait pour leur père se reporta sur elles [2]. Il était de sa nature obligeant et bienveillant, le malheur n'ayant pas aigri son âme affectueuse. Adrien Brauwer trouva l'hospitalité dans sa maison; il tâcha d'ennoblir ses mœurs, de le soustraire au goût de la débauche, qui le poursuivait comme un génie homicide. Ses efforts ne purent éloigner du hanteur de cabarets le spectre énervant.

Rubens ne passait à Anvers que la froide saison. Quand venaient les beaux jours, il se retirait en son château de Steen, dans la bourgade d'Elewyt,

[1] Cette épitaphe est importante, parceque elle fixe d'une manière certaine l'année dans laquelle Jean Breughel est venu au monde et celle où il a terminé sa carrière. Descamps ignorait l'une et l'autre dates.

[2] Michel commet à ce propos une erreur étrange : « Malgré que Rubens, dit-il, ne pût être contraint à la charge de tuteur, par sa qualité de conseiller d'état, ce nonobstant l'amour pour le père retomba sur les deux orphelines, et l'éducation de ces filles lui fut si chère comme celle de ses propres enfants, se prêtant volontairement au bien être de la postérité de celui, qu'il avait cultivé durant sa vie. » On dirait à lire ce passage que les deux veuves étaient deux petites filles. Il y a pourtant dans l'inscription tumulaire : *Liberi Isabella de Jode et Catherina a Marienbourg, conjugibus lectissimis superstites, parenti carissimo posui curaverunt.*

située entre Malines et Vilvorde. C'est une de ces anciennes demeures, poétiquement irrégulières, où l'ombre et le soleil forment de si beaux contrastes. L'hirondelle se joue autour des pignons en escalier; les grandes toitures sont bordées de hautes mansardes, une pièce d'eau environne l'édifice de son tranquille miroir. Les prêles, la salvinie et le roseau en festonnent les bords, un pont la traverse et des saules pleureurs y laissent pendre leur chevelure. Ainsi s'offre encore à nous cet asyle où Rubens venait chercher le calme et l'inspiration. Le sol d'alentour est plus accidenté que la campagne d'Anvers. Des bois, des collines, des chemins sablonneux, des plaines, des étangs et des pâturages y varient la perspective. C'était là que le grand coloriste observait les harmonies de la nature, c'était là qu'il traçait rapidement ses paysages. Il finissait avec plus de soin les morceaux d'histoire qu'il entreprenait dans cette bucolique demeure. Nous citerons particulièrement un de ses chefs-d'œuvre, la *Pêche miraculeuse* placée à Notre-Dame de Malines. Elle fut peinte pour l'autel des poissonniers, qui la payèrent mille florins, l'artiste s'en étant occupé dix jours [1]. Il estimait effectivement ses ouvrages d'après le temps qu'il y consacrait; chaque journée de travail était évaluée par lui à cent florins. Jamais il n'apprécia autrement ses tableaux. Celui qui nous

[1] Michel p. 150.

occupe, fait tout entier de sa main, est un de ses plus admirables, sans le moindre doute. Le coloris a une splendeur merveilleuse qu'il n'a surpassée dans aucune de ses toiles. Sans être dur, comme celui de Jordaens, il en égale l'extrême vivacité : ce sont des nuances claires, brillantes et harmonieuses. On ne saurait trop louer l'image du Christ : la noblesse et la régularité des traits s'y joignent à une pose pleine de naturel ; la draperie est en même temps simple et exquise. L'artiste a rendu avec un bonheur prodigieux l'air humble de St-Pierre, que ce miracle étonne, et les efforts des pêcheurs pour tirer le filet. Le marinier qui, s'appuyant sur une gaffe et se détachant sur le fond du ciel, pousse vigoureusement la barque, est déclaré par tous les connaisseurs un vrai tour de force. L'aile droite, représentant le jeune Tobie, au momoment où il capture le poisson merveilleux, dont le fiel doit rendre la vue à son père, et l'aile gauche, ayant pour sujet le denier de César trouvé dans la gueule d'un autre poisson, ne le cèdent en rien au panneau central. La réalité n'est pas plus naturelle et n'est pas si éclatante. St-Pierre et St-André occupent l'extérieur des volets : quoique des niches les encadrent, l'expression qui les anime en fait des personnages dramatiques, de vrais morceaux d'histoire. Qui ne s'étonnerait d'apprendre que dix jours suffirent à Rubens pour exécuter une œuvre si étendue ? On conçoit avec peine une pareille prompti-

tude. Eh ! bien, l'auteur avait achevé dans le même espace de temps trois autres petits morceaux [1], et la fabrique ne paya le tout que mille florins! On pourrait maintenant les vendre cinquante fois plus cher.

Cependant les travaux continuels de Rubens augmentaient sa réputation et sa réputation croissante augmentait le nombre de ses travaux. Les demandes affluaient de toutes parts : on sollicitait le peintre comme on sollicite un ministre. Force lui fut d'adopter une manière expéditive. Pour contenter les amateurs impatients, il prit dès lors l'habitude d'esquisser tous ses tableaux, puis de les faire ébaucher par ses élèves et d'y mettre seulement la dernière main. Cette suite d'opérations a laissé des traces sur quelques toiles, et il s'en faut que le génie du maître y soit partout présent. Mais elle est imperceptible dans beaucoup d'autres. Les disciples de Rubens possédaient un mérite exceptionnel; il s'en servait comme d'habiles praticiens, et son pinceau terminait ou rectifiait l'œuvre animée de son esprit.

Cette méthode magistrale inquiétait parfois certains acheteurs. On l'avait prié de peindre un tableau figurant la Cène, destiné à la cathédrale de Malines. Le chanoine qui le lui avait commandé, lui avait même offert une salle de son logis, afin de ne

[1] On y voyait Jonas lancé à la mer, le Sauveur sur la Croix et St-Pierre s'enfonçant dans les eaux du lac de Galilée.

pas exposer l'ouvrage aux périls du transport. L'artiste, après avoir terminé le dessin, envoya son disciple Juste van Egmont pour ébaucher la peinture. L'ecclésiastique le reçut d'un air peu satisfait.

— « Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même ? » demanda-t-il.

— « Ne vous inquiétez pas, lui répondit le jeune homme ; il viendra, comme d'habitude, finir le travail. »

Et prenant toutes les dispositions nécessaires, il se mit à l'ouvrage. Mais le tableau avançait, avançait, et Rubens ne se montrait pas. La mauvaise humeur du chanoine augmentait de jour en jour. Il ne se posséda bientôt plus et interdit au remplaçant de poursuivre sa tâche, craignant qu'il ne la terminât tout seul.

Il écrivit ensuite à Rubens une lettre furieuse, où il l'accablait de reproches. « C'est un morceau de votre main que je vous ai demandé, lui disait-il, et non pas un essai d'apprenti. Venez donc tenir vous-même le pinceau, ou rappelez votre Juste van Egmont et recommandez-lui d'emporter son ébauche ; mon intention n'étant pas de l'accepter, vous la garderez pour votre compte. »

L'artiste lui répondit qu'il pouvait se consoler, qu'il n'était pas victime d'une fraude. « Je procède toujours de cette manière ; après avoir fait l'esquisse, je laisse mes élèves commencer le tableau, l'achever même selon mes principes, puis je le retouche et

lui imprime mon cachet. Je dois aller à Malines sous peu de jours; votre mécontentement cessera. » Le grand homme lui ayant tenu parole, le chanoine reprit sa sérénité. Quand le soleil éclaire cette toile, on y distingue les nombreux coups de pinceau du maître [1].

La nécessité où se trouvait Rubens de se faire ainsi aider matériellement donna prise à l'envie. On affirma que sa renommée y gagnait. Wildens et Lucas van Uden peignaient habituellement ses paysages; Snyders, ses fleurs, ses fruits, ses animaux. On prétendit que sans leur secours il n'aurait pu se tirer d'affaire; qu'il exploitait leur talent pour accroître sa gloire. Notre artiste répondit en exécutant seul des chasses et des tableaux rustiques. Un des plus beaux était l'image de sa demeure champêtre.

Quelquefois il essayait de ramener à lui les envieux par la douceur, l'adresse et la générosité. Cornille Schut se montrait surtout plein de haine : il allait sans cesse dénigrant Rubens et tâchait de le supplanter, quand on voulait le charger d'une entreprise. Ses manœuvres hostiles n'étaient point ignorées du grand homme; celui-ci forma pourtant le projet de conquérir son amitié. Un jour, il se présenta chez l'ambitieux et lui adressa la parole

[1] Elle a été gravée par Bolswert : l'estampe porte cette inscription : *Accepit Jesus panem etc.*

d'une manière aussi affable que s'ils eussent toujours été intimes, conservant d'ailleurs son air noble et presque royal. Schut fut si étonné de cette démarche qu'il perdit contenance, chercha vainement à se remettre et ne put que balbutier des mots insignifiants. Le visiteur eut pitié de sa confusion : il amena le discours sur les événements politiques, sur les progrès des beaux-arts. Pendant ce temps, le jaloux revint de son embarras. Le grand peintre fit alors le tour de son atelier, considéra ses ouvrages et insensiblement lui proposa de les acheter. Cornille ne demandait pas mieux; il en fixa le prix. Rubens conclut aussitôt le marché sans diminuer une obole, et le vendeur commença à penser qu'il avait réellement du génie. Mais son magnanime rival ajouta : « Si l'on ne m'a pas induit en erreur, vous manquez parfois de travail, mon cher confrère ; dans ces instants de chômage, ayez recours à moi ; mon atelier vous sera ouvert et vous y trouverez toujours de l'occupation ». Cette offre bienveillante fut pour son antagoniste comme un trait empoisonné. Lui, Cornille Schut, l'égal de Rubens, aller lui demander de l'ouvrage, se mettre sous sa direction, paraître dans son atelier, comme son aide et son lieutenant ! Plutôt la mort que cette honte ! Il livra ses tableaux, parce qu'il n'eut point le courage de lutter contre son intérêt, mais il ne sut aucun gré à son ennemi de ses généreuses propositions. L'ingratitude et la haine s'unirent dans

son cœur ; il détesta, calomnia sans relâche le grand homme qui l'avait obligé.

Cependant l'union de Rubens avec Isabelle Brandt n'avait pas été inféconde. Le 5 juin 1614, sa femme mit au jour un premier enfant. L'archiduc Albert, pour témoigner à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent et l'amitié qu'il lui portait, voulut tenir le nouveau-né sur les fonds de baptème. Il lui donna son nom. Ce fils vint égayer la demeure paternelle et mêla ses sourires aux réflexions du grand peintre panthéiste, comme la jeune Alma devait plus tard mêler son doux langage aux vers que murmurait l'auteur de Faust. Quatre ans après, le 23 mars 1618, un autre héritier augmenta la famille. On le mit sous le patronage de St-Nicolas [1]. Rubens a pris plaisir à peindre ses enfants. Un de ces portraits brille dans la collection de Francfort ; on ne saurait voir une mine plus vivante, ni des yeux plus rébarbatifs.

Il y avait onze ans que Rubens, fixé à Anvers, inondait ses toiles de lumière, de formes puissantes et d'énergiques inventions, lorsqu'une circonstance politique l'appela sur un plus grand théâtre. Au commencement de l'année 1620, Marie de Médicis, reine de France, s'étant réconciliée avec Louis XIII, à Angoulème, vint habiter Paris, où elle conçut le

[1] *Généalogie de Rubens ;* Anvers, 1840. — Michel. — Smit, *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.*

projet d'orner sa demeure, mais surtout la galerie principale, des ouvrages de quelque peintre illustre. Elle en parla au baron de Vicq, ambassadeur des Archiducs Albert et Isabelle à la cour de France. Le baron qui connaissait Rubens et était son admirateur, fit un éloge pompeux de son talent. La Reine le pria de lui écrire et de l'engager à venir la voir au Luxembourg.

L'attention quė lui accordait Marie de Médicis flatta Rubens. Il partit sur le champ et l'ambassadeur l'ayant présenté, la reine l'accueillit de la manière la plus gracieuse. Elle lui témoigna le désir de faire peindre par lui vingt-et-un grands tableaux, qui représenteraient toute son histoire, depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son fils et elle avaient oublié leurs dissentiments. Rubens lui promit d'exécuter cette œuvre colossale, pourvu qu'elle lui donnât l'autorisation de l'accomplir à Anvers. Il aimait sa tranquille demeure : c'était dans son atelier, au milieu de sa splendide collection, ou sous les arbres de son jardin, que sa pensée avait le plus de force créatrice. La princesse ne lui fit aucune objection et il regagna sa ville natale.

La confiance et les politesses de Marie de Médicis l'avaient si fort charmé qu'il se sentait le cœur plein de reconnaissance pour le baron de Vicq. A peine fut-il de retour chez lui, près de sa femme et de ses enfants, qu'il commença une Madone, la finit avec le plus grand soin et l'envoya en cadeau à l'ambas-

sadeur. Ce n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le baron fut enchanté de recevoir un pareil présent et une lettre adressée au peintre lui témoigna le plaisir qu'il éprouvait.

Rubens coloria dans son atelier dix-neuf tableaux; il voulait exécuter en France même les deux plus grands, ceux qui devaient occuper le fond de la galerie. S'étant donc acheminé avec son précieux butin vers le palais du Luxembourg, Marie de Médicis redoubla pour lui de complaisances et d'affabilité. Pendant qu'il terminait sa tâche, elle lui rendait de fréquentes visites ; elle s'asseyait près de lui et, quand il voulait se lever par déférence, le priait de garder sa place. La conversation de Rubens, à la fois docte, ingénieuse et élégante, l'intéressait au dernier point Elle oubliait en l'écoutant le fastidieux bavardage et l'ignorante présomption de la noblesse. Leur intimité alla si loin qu'elle voulut lui montrer toutes les dames de la cour; elle chargea un de ses chambellans de l'introduire, la première fois qu'elle les réunirait. « Vous qui avez le coup d'œil d'un artiste, vous me donnerez votre avis, lui dit-elle, sur la beauté de ces illustres rivales. » — Le gentilhomme de la reine l'ayant présenté dans le cercle choisi, Rubens n'eut d'yeux et d'oreilles que pour la duchesse de Guéménée : elle possédait une de ces beautés fines, charmantes et poétiques, dont la grâce éveille au fond des cœurs un sentiment idéal ; le peintre fougueux n'y était

pas plus inaccessible qu'un autre, quoique sa nature l'égarât d'ordinaire loin de cette suave délicatesse. La reine laissa passer quelques jours, puis alla le trouver dans la galerie, où il terminait son épopée emblématique. — « Eh bien, lui dit-elle, vous avez vu mon Olympe : à laquelle de mes déesses donneriez-vous la préférence ? » — Si Marie de Médicis avait compté sur une flatterie invraisemblable et audacieuse, elle fut bien déçue, car le grand homme lui répondit naïvement : « A la duchesse de Guéménée. » — « Ce serait un acte de justice, » lui répliqua la princesse italienne.

Quand Rubens eut achevé les deux dernières toiles de cette longue série, elle lui demanda quatre ouvrages supplémentaires : l'un devait la représenter elle-même, habillée en Pallas, et servir d'ornement à la cheminée de la galerie; deux autres devaient être les images du grand duc et de la grande duchesse de Toscane; au portrait de l'artiste, elle réservait l'honneur de clore l'entreprise.

Enfin, tous les tableaux se trouvèrent terminés et placés. La reine voulut les voir le jour même dans leur ensemble. Le peintre lui offrit de la conduire et de lui expliquer chaque morceau. Elle admira, dit-on, la beauté des allégories, non moins que la splendeur du travail. La cour et la ville partagèrent son enthousiasme; on accabla l'auteur de félicitations, de plaisirs et de politesses. On voulait absolument le retenir à la cour de France. Mais son ima-

gination était ailleurs : il voyait dans son esprit les brumeux lointains de la Flandre, les gras herbages des polders et la haute tour de Notre-Dame ; il regrettait jusqu'à la mélodie imparfaite du carillon, sorte de bégaiement musical, poétique et naïf comme les harmonies de la nature. Aucune proposition ne le tenta, mais avant de quitter la reine, il pria le baron de Vicq et sa femme de se laisser peindre par lui. C'était un nouveau témoignage de reconnaissance qu'il leur donnait. Il employa encore toutes les ressources de sa palette dans ces deux effigies, que les modèles se trouvèrent heureux de posséder. La reine lui ayant d'ailleurs fait de riches cadeaux, il lui demanda son audience de congé, puis s'achemina vers Bruxelles, le 19 septembre 1622. Le poème biographique de Marie de Médicis l'avait occupé deux ans et demi [1].

Ces peintures présentent les défauts que l'on remarque dans les ouvrages de commande et les productions allégoriques. Il n'y a que les libres enfants de l'intelligence qui possèdent une vigoureuse constitution ; eux seuls captivent par leur grâce et leur

[1] Nous rapportons ici la version de Michel et de Smit. — Selon M. Gachet, les tableaux n'auraient été placés que dans les premiers mois de l'année 1625. Cette dernière opinion s'appuie même sur des lettres de Rubens. Un passage de sa biographie écrite par son neveu achève de la confirmer : « *At dùm Parisiis est Rubens, ut tabulas illas loco suo poni curet supremamque manum imponat, anno scilicet* 1625, *fortè illic reperit ducem Buquingamiæ etc.* »

fraîcheur. On y sent palpiter une vie profonde, résultat du profond amour qui leur a donné naissance. Les œuvres créées d'après une inspiration étrangère ont quelque chose de languissant et de flasque; la verve, la joie en sont absentes. Elles excitent encore moins d'intérêt, si, au lieu de personnages, on y trouve des symboles. On ne se passionne point pour des êtres fictifs comme pour des êtres réels. Les allégories d'ailleurs sont naturellement obscures; il faut qu'on en cherche le sens, qu'on en trouve l'explication. Ce travail préparatoire ne peut que refroidir le spectateur. La galerie de Médicis ne cause donc pas de bien vives impressions. Il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné une forme historique, nous montrant les vrais acteurs des scènes peintes sur ses toiles et les lieux où elles se sont accomplies. Des tableaux d'après nature éveilleraient la curiosité, seraient importants comme souvenirs, sans être moins précieux comme objets d'art. Mais, pour leur donner ce caractère, l'artiste aurait dû séjourner en France et aller voir les endroits illustrés par la fortune ou les malheurs de la Reine. Cette méthode patiente ne convenait pas à son génie. Otho Venius lui avait d'ailleurs communiqué son amour des emblèmes, goût fâcheux qui régna pendant un siècle et plus. Ses études archéologiques et sa familiarité avec les anciens le conduisirent aussi dans cette voie, où tout s'accordait pour le pousser. Il métamorphosa donc la vie de la Reine-

mère en conte mythologique. Elle eut elle-même besoin qu'il lui donnât la clef de cette pompeuse énigme; elle n'aurait pu, sans aide, comprendre son histoire! L'embarras des autres personnes ne devait pas être moins grand.

Mais si la composition et les sujets n'ont rien qui attire, le travail, sauf la grossièreté de quelques formes, mérite les plus brillants éloges. Pour compenser le manque d'intérêt dramatique, le peintre a déployé tout le luxe de ses fastueuses ressources. Les morceaux que je préfère sont *les trois Parques filant les jours de Marie de Médicis,* début de cette tranquille épopée, *Henri IV examinant le portrait de la princesse, le débarquement de la Reine à Marseille, la naissance de Louis XIII, l'apothéose de Henri IV et la Réconciliation de la mère et du fils*. Le premier tableau est peut être le plus achevé; quand Rubens dessina cet exorde la fatigue n'avait pas encore attiédi sa verve. Junon qui cherche à séduire Jupiter et le caline du regard, pour qu'il soit favorable à la princesse, renouvellerait aisément la scène mystérieuse du mont Ida. Elle a une figure charmante et provoquante au dernier point. Le maître du monde l'écoute d'un air sérieux, avec sa belle tête pensive, tandis que la ménagère émue s'appuie nonchalamment sur son épaule. *Henri IV examinant le portrait de Marie de Médicis* flatte les yeux par une grande harmonie de lignes et de couleurs : les têtes sont pleines de finesse, d'expression

et d'élégance. C'est un épisode parfait, qui a d'ailleurs l'avantage de s'expliquer tout seul. Quant au *débarquement à Marseille,* dois-je parler des fameux tritons, des éclatantes syrènes que l'on y admire? Ils effacent, ils annulent le sujet principal. Les déesses marines surtout émerveillent le spectateur. Quels reins, quels torses prodigieux! quelles magnifiques tournures! quels traits vivants et quelles nobles épaules! Les belles, les soyeuses chevelures, transparentes comme des flots et blondes comme de l'or! Tout homme susceptible d'amour, tout vieillard possédant un reste de force, se laisserait prendre avec joie dans ce réseau splendide.

La naissance de Louis XIII est célèbre par la double expression de la mère, sur les traits de laquelle s'unissent le sentiment de la douleur physique et celui de la joie morale. Ces contrastes sont le plus difficile problème de l'art : le génie seul parvient à les rendre. L'illustre coloriste s'en est tiré avec sa puissance habituelle. *L'apothéose de Henri IV* serait un chef-d'œuvre, si le peintre y avait mis plus d'unité : elle forme néanmoins le morceau principal de la collection et surpasse tous les autres en richesse. Il y a là, comme têtes, poses, effets de lumière et de couleur, des motifs admirables. Peut-on voir un plus beau groupe que celui des courtisans agenouillés devant Marie de Médicis? La *Réconciliation de la princesse avec Louis XIII* brille sur-

tout par le coloris, et le *Triomphe de la Vérité,* par le soin, par la vigueur de l'exécution.

Dans ce poème en images, comme dans les travaux qui nous ont précédemment occupé, Rubens a suivi la doctrine de l'art pour l'art, non seulement telle que l'a exposée Platon, c'est-à-dire juste, évidente et irréfutable, mais telle que les novateurs français l'ont comprise sous la Restauration et sous Louis-Philippe, c'est-à-dire fausse, exagérée, nuisible. Cette dernière théorie en effet ne respecte ni la convenance, ni les nécessités morales. Elle dédaigne les principes de la composition et les sacrifie à des beautés de facture, qui perdent une grande partie de leur attrait par leur manque d'à-propos. Elle laisse la main tyranniser l'intelligence et place le caprice au-dessus des lois mêmes de l'art. Elle n'a d'autre guide que la fantaisie, cheminant dans une espèce de somnambulisme.

Mais si Marie de Médicis avait comblé le peintre d'attentions, elle fut très lente à lui payer ses honoraires. Le 13 mai 1625, il ne les avait pas encore reçus et il s'en plaint dans une lettre à son ami Peiresc : il sait bien, dit-il que les dépenses nécessitées par le prochain mariage d'Henriette de France avec le roi d'Angleterre Charles Ier, sont cause de ce retard, mais un aussi grave motif ne le calme pas. « En somme, je suis fatigué de cette cour et si l'on ne met pas à me satisfaire la même promptitude que j'ai montrée pour le service de la Reine,

il pourrait arriver que je n'y revinsse pas facilement (ceci soit dit entre nous), quoique je n'aie pas le droit de m'irriter, puisque les empêchements ont été légitimes et fort excusables. » Le 26 du mois de décembre, il écrivait encore : « A vous parler franchement, toute cette affaire ne me coûtera pas une seconde lettre. Mais si vous pouviez vous informer avec adresse auprès des personnes qui peuvent être intervenues dans tout ceci, vous me feriez un grand plaisir. Au reste, quand je compte mes voyages à Paris et le temps que j'y ai demeuré, sans recevoir la moindre récompense extraordinaire, je trouve que cette galerie m'a été fort préjudiciable, si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la générosité du duc de Buckingham en cette occasion [1]. »

Avant que Rubens quittât la France, après avoir placé les tableaux, la Reine-mère lui avait demandé une seconde collection de vingt-et-une toiles, qui devaient figurer toute l'histoire de Henri IV. Mais comme elle n'avait pas insisté très-vivement et que Rubens n'était pas dévoré de zèle, l'affaire languit et la princesse fut exilée par son fils, avant que l'entreprise eût été commencée d'une manière sérieuse. On trouva seulement plusieurs esquisses dans la succession du peintre.

Ce qui semblera extraordinaire, c'est qu'au moment même où il faisait accord avec Marie de Médicis

[1] Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, p. 13 et 30.

pour les tableaux du Luxembourg, le grand homme passait un acte avec les jésuites d'Anvers pour trente neuf peintures. La façade de leur église avait été bâtie d'après un plan de sa main : on le chargea d'orner aussi les voûtes. Trente quatre sujets lui furent indiqués par les révérends pères; il choisit les autres. Cette tâche immense ne l'effraya point et il l'accomplit, pour ainsi dire, sans fatigue. Mais le 18 juillet de l'année 1718, le monument devint la proie des flammes. Les toitures s'écroulèrent dans l'intérieur de l'édifice et presque toutes les compositions de Rubens furent détruites. Le feu ne respecta que le grand chœur et deux chapelles, qui renfermaient ensemble quatre tableaux : on eut la consolation de les sauver [1]. Le portail resta aussi debout et on peut encore en admirer le style original.

Nous avons vu que Rubens se louait beaucoup de la manière dont le duc de Buckingham l'avait traité; il fit sa connaissance à Paris, pendant qu'il y séjournait en 1625. L'opulent seigneur fut si charmé de sa conversation qu'il le pria de lui rendre visite en son hôtel, pour se lier plus intimement ensemble : il désirait d'ailleurs être peint par lui. Dans leurs entretiens, le duc ne put lui cacher le déplaisir que lui inspiraient les longues hostilités

[1] Voyez la description de ces peintures dans Michel. L'acte passé avec les jésuites est du 29 mars 1620 : il a été publié par M. Reiffenberg dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*.

de l'Espagne et de l'Angleterre. Il pria Rubens de témoigner à l'archiduchesse combien il souhaitait les voir finir. L'artiste lui promit de faire tout ce qui pourrait amener la paix et tint parole. Mais ses efforts n'eurent point de résultat. Buckingham alla bientôt après visiter à son tour le grand homme sur les bords de l'Escaut. L'artiste lui montra son élégante demeure et sa belle collection de tableaux, de vases, de statues, de bas-reliefs. Elle charma, éblouit, tenta l'Anglais. Quand il fut de retour dans la Grande-Bretagne, il dépêcha vers Rubens un nommé Leblond [1], qui était son homme d'affaires. Il devait proposer à l'artiste de lui vendre cette magnifique galerie pour le Duc. Le peintre, qui l'avait formée avec bien du temps et de la peine, ne voulait pas s'en défaire : il résistait aux offres les plus brillantes. La ténacité de l'agent vainquit toutefois sa répugnance, et il se décida, pour cent mille florins, à laisser choisir parmi les raretés de son cabinet. Mais il stipula qu'on le laisserait mouler les statues, bustes et bas-reliefs, dont il désirait conserver au moins l'empreinte. Les tableaux enlevés furent remplacés par d'autres, et son panthéon garda presque le même aspect. Il n'y avait entre l'ancien et le nouveau que la différence d'une copie à un modèle.

L'époque la plus tranquille, la plus laborieuse de sa vie, celle où il a le plus travaillé pour sa

[1] Les uns l'appellent ainsi, les autres le nomment Blondel.

gloire, était sur le point de finir. Il y avait dix-sept ans qu'il exerçait dans un profond repos son tumultueux génie, quand il eut le malheur de perdre sa femme. Elle l'avait retenu près du foyer domestique et, grâce à leur mutuel amour, avait été pour lui une source d'inspiration. Le grand homme lui a rendu justice dans une lettre, où on remarque ces phrases : « En vérité, j'ai perdu une excellente compagne; on pouvait, que dis-je, on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme, mais rien que de la bonté et de la délicatesse; ses vertus la faisaient chérir de tout le monde pendant sa vie, depuis sa mort elles causent des regrets universels. Une semblable perte me parait bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours. Mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte, du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée! Un voyage me conviendrait peut-être pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacuâ stratisque relictis incubat*. Les tableaux changeants qui s'offrent aux yeux dans un voyage occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et me ipsum circumferam*, mais, croyez-le, ce serait

pour moi une grande consolation que d'avoir le plaisir de vous voir » etc. [1].

Cette lettre fut écrite le 15 juillet 1626. La femme de Rubens était morte depuis peu de temps et rien n'avait pu encore émousser la douleur du grand homme. Un convoi lugubre et splendide porta Isabelle Brandt à l'église St-Michel, où il la fit ensevelir dans le tombeau de sa mère. Pour honorer ces deux anges gardiens de sa vie, un tableau qu'il avait peint jadis à Rome [2] fut placé par lui sur leur monument funèbre. Il y ajouta les figures de la Vierge et de son enfant, comme s'il

[1] *Lettres inédites de Rubens*, p. 51. — « S'il était nécessaire, dit M. Gachet, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire, sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité. Car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. Et puis on a dit que pour se venger de sa femme, Rubens avait peint son portrait dans le fameux tableau de la *Grappe de raisin*, qui représente St-Michel précipitant les damnés. On a voulu voir encore la pauvre Isabelle Brandt dans le *Jugement dernier*, qui est à Dusseldorf. Là un diable la tient dans ses griffes et l'entraîne avec lui aux enfers, tandis qu'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, est placée au paradis. Ce sont là des *on dit* que répètent les curieux, et qui deviennent des articles de foi, tout aussi bien que le fameux conte du tableau de Van Dyck pour la collégiale de Courtray. »

[2] Il devait orner l'église Ste-Croix, mais les dimensions n'ayant pas été bien prises, il ne put servir. St-Grégoire le Grand, St-Maurice, St-Jean-Baptiste et quelques autres personnages y étaient représentés.

eût voulu les mettre sous leur protection, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau, qu'il a peint lui-même,
est pieusement et affectueusement
consacré au tombeau de son excellente mère,
qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
son épouse,
par P. P. Rubens,
le jour de St-Michel Archange,
l'an du Seigneur 1626 [1].

Une nouvelle existence allait commencer pour le peintre : il avait laissé au delà des Alpes tous les

[1] La fête de St-Michel tombant le 29 septembre, tous les biographes, sans exception, placent à cette époque le décès d'Isabelle Brandt. Ils n'ont pas vu que cette date signale le jour où fut consacré le tombeau, non celui où mourut la défunte. Pour ne laisser aucun doute sur ce point, nous donnons le texte de l'inscription tumulaire :

Matri Virgini.
Hanc tabulam a se pictam,
pio affectu ad optimae matris
sepulcrum,
commune cum Isabellâ Brandt,
uxore suâ,
dicat P. P. Rubens,
ipso die Michaëlis Archangeli,
Anno MDCXXVI.

On ne sait pas encore précisément quel jour expira Isabelle Brandt : la lettre citée plus haut prouve seulement que ce fut avant le 15 juillet.

souvenirs de sa jeunesse, le sépulcre venait d'engloutir ceux de son âge mûr. Ainsi la mort nous enlève chaque jour une partie de nous-mêmes, tantôt les forces de notre corps, tantôt les illusions de notre esprit, tantôt les affections de notre cœur.

CHAPITRE V.

Pierre Paul Rubens.

Voyage de Rubens en Hollande. — Ses missions diplomatiques. — La paix entre l'Angleterre et l'Espagne est conclue par lui. — Charles Ier et Philippe IV lui donnent le titre de chevalier. — Il épouse en secondes noces Hélène Fourment.—Il renonce aux affaires politiques. — Sa mort. — Caractère de ses tableaux comparés à l'esprit de son siècle.

Éprouvant l'impérieux besoin de voyager pour se distraire, Rubens tourna ses regards du côté de la Hollande. Il s'était jadis lié à Rome avec Poelenburg, pendant que celui-ci étudiait dans l'atelier d'Elzheimer. Depuis lors il était revenu voir les plaines fertiles de la Gueldre et en habitait la capitale. Le peintre flamand lui écrivit pour lui annoncer la mort de sa femme et sa prochaine arrivée. Si la

douleur lui faisait choisir ce pays plutôt qu'un autre, elle le conseillait admirablement. C'est là que devraient se réfugier tous les cœurs malades, toutes les âmes dégoûtées de la vie ou torturées de secrets chagrins. Sous cet air lourd, au milieu de ces horizons sans grandeur, on se pénètre à plaisir du calme de la nature et du sentiment de l'insignifiance humaine. Près des flaques d'eau marécageuse où s'étend une sorte de lèpre végétale, où flotte, comme un emblème de tristesse, le cygne toujours grave et toujours silencieux, on passe en revue ses douleurs d'autrefois, on s'enivre de son propre abandon, de sa mélancolie et de la sourde conscience de ses forces inutiles. Le vent gémit dans les roseaux d'une voix douce et lamentable; un hêtre violet réfléchit à vos pieds, sur l'eau brune, son obscur feuillage; de loin en loin s'ouvre au milieu des nues quelque meurtrière, par où le soleil brille comme du fond d'un cachot. Les vapeurs dont l'air est imprégné, le bétail qui broute avec nonchalance une herbe mêlée de joncs, la pâle fumée de la tourbe ondoyant au-dessus des maisonnettes, tout vous invite à la patience, tout endort l'affliction et les regrets.

La première ville où entra Rubens fut Gouda, que les magnifiques vitraux de son église principale ont rendue célèbre. Joachim Sandrart s'y trouvait accidentellement. Ce fut pour lui une grande joie d'apprendre que ce maître fameux venait d'arriver.

Il alla aussitôt à sa rencontre, lui témoigna son admiration et le pria de vouloir bien disposer de lui. Rubens accepta ses offres de service et ils convinrent de parcourir ensemble la Hollande. Ils allèrent d'abord voir Jacques Blok de Gouda, qui les reçut dans son atelier. Ce peintre jouissait alors d'une brillante réputation, que les deux artistes ne jugèrent point supérieure à son talent. Pierre-Paul dit qu'il ne connaissait en Belgique et en Hollande personne de plus habile à rendre les effets de l'architecture et de la perspective [1]. Jacques Blok est maintenant aussi oublié que son marchand de couleurs : pauvre gloire humaine! Rubens lui acheta quelques ouvrages.

Ils se rendirent ensuite à Utrecht, où Poelenburg les festoya de son mieux, les accabla de politesses et fit tous ses efforts pour les divertir. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que le peintre emporté admira, dit-on, les œuvres patientes et méticuleuses du hollandais. Sa manière en même temps flasque et dure ne lui répugna point. Il voulut posséder plusieurs de ses miniatures, dans lesquelles l'ivoire tient lieu de chair et une végétation factice remplace le paysage. On conçoit que Poelenburg s'estima très-honoré de cette visite; pour en consacrer le souvenir, il exécuta un tableau où on le voyait

[1] Houbraken t. 2, p. 92. — Campo Weyerman, t. 2, pages 175 et 176.

causant dans son jardin avec son illustre ami. Rubens dessiné de profil, la tête nue, enveloppé d'un manteau écarlate, se tient devant la femme de son hôte, qui l'écoute assise sur un banc [1].

Un peintre plus distingué habitait la même ville, Gérard Honthorst, dont Sandrart avait été l'élève. Ce dernier conduisit l'Anversois chez son ancien maître. Il était occupé à peindre Diogène, qui, une lanterne en main, cherche un homme sur la grande place d'Athènes, et il avait si bien rendu ce trait de mordante raillerie que l'artiste belge fut frappé d'étonnement. Quoique l'œuvre n'eût pas reçu les derniers coups de pinceau, il en fit sur-le-champ l'acquisition. Il admirait la savante manière dont Gérard Honthorst disposait son clair-obscur, employant avec largeur et finesse la lumière et l'ombre.

Ils rendirent encore visite à Abraham Bloemaert, qui, après de longues aventures et des malheurs de tout genre, s'était fixé dans la ville. C'était un des doyens du métier, car il n'avait pas moins de soixante deux ans. Rubens lui témoigna une estime respectueuse et acheta quelques unes de ses productions. Ayant ainsi vu les différents ateliers d'Utrecht, ils se préparèrent à aller plus loin.

L'auteur de la *Descente de Croix* avait en effet trouvé la compagnie de Sandrart si agréable qu'il l'avait prié de ne pas le laisser continuer seul son

[1] Smith, *Catalogue raisonne of the works etc.*, t. 2. p. XXXIV.

voyage. Ils s'acheminèrent donc ensemble vers Amsterdam. Depuis la séparation de la Belgique et de la Hollande, cette reine du Zuyderzee prenait de rapides accroissements et devenait le centre du commerce néerlandais. Les deux voyageurs allèrent d'ateliers en ateliers, comme ils l'avaient fait à Utrecht. Les écoles septentrionales des Pays-Bas étaient alors dans toute leur verve et toute leur splendeur. Notre artiste admirait franchement leurs poétiques ouvrages, si différents des siens. Il en acheta un bon nombre, puis, au bout de quinze jours, prit la route de la Haye, où Sandrart le quitta. Pierre Paul revint chez lui continuer ses travaux. On pense que l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, l'avait chargé d'une mission secrète pour les États de Hollande, mais je doute qu'elle eût voulu l'occuper d'affaires politiques dans un pareil moment. Ce premier voyage fut sans doute un simple voyage de consolation.

L'année suivante, la princesse le chargea en effet d'une transaction diplomatique. Le rôle était grave : il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre. Rubens devait avoir une conférence avec l'ambassadeur de la Grande-Bretagne à La Haye, le sieur Balthazar Gerbier, mais un passeport était d'abord nécessaire. Le résident le lui fit parvenir et lui assigna pour lieu de rendez-vous la ville de Delft ou celle de Rotterdam. L'artiste choisit la première et s'y trouva le 21 du mois de

juillet 1627 [1]. « Brouillée avec l'Angleterre et peu d'accord avec l'Espagne, la France avait un grand intérêt à empêcher le rapprochement de ces deux puissances qui ne pouvaient se réunir que contre elle. Les efforts de Richelieu eurent donc pour objet d'y mettre obstacle, et pour cela, il offrit la paix à l'Espagne [2]. » Un aussi habile joueur prenant les cartes et employant toute sa finesse à tromper ses adversaires, l'infante et l'artiste n'obtinrent pas grand résultat. Le souple cardinal les environnait de feintes si nombreuses, qu'ils ne savaient plus où donner de la tête et qu'il leur en prenait des éblouissements. Une année se passa, au bout de laquelle ils furent aussi avancés que s'ils n'eussent rien fait. Rubens avait continué la négociation par lettres, mais ses lettres ne servaient pas plus que ses discours. Le roi d'Espagne voulut examiner cette correspondance, et il donna l'ordre qu'elle lui fût expédiée [3]. L'archiduchesse lui objecta que personne ne pouvait la comprendre, excepté Rubens lui-même, à cause du style énigmatique et d'une foule de détails qui exigeaient un commentaire. Le 6 juillet, Philippe IV la pria d'envoyer Rubens

[1] Il y avait alors plus d'un an que la femme de Rubens était morte. S'il n'avait pas fait deux voyages en Hollande, comment peut-on supposer qu'il eût attendu si longtemps pour chercher à se distraire de sa douleur ? La lettre à Poelenburg et celle du 15 juillet 1626 prouvent au contraire qu'il partit presque immédiatement.

[2] Émile Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. XXXIX.

[3] Lettre du roi d'Espagne à l'Infante, en date du 1er mai 1628.

à Madrid avec tous ses papiers. Le grand homme partit donc pour l'Espagne au commencement du mois de septembre ou dans les derniers jours du mois d'août 1628. Le roi d'Espagne l'accueillit avec toute la faveur qu'il méritait : il avait une grande estime pour son caractère et une vive admiration pour son talent : aussi l'avait-il anobli dès l'année 1624. On lit dans les lettres patentes qui lui furent alors expédiées : « Sçavoir faisons que nous, les choses susdites considérées, et eu esgard à la grande renommée que le suppliant a mérité et acquis par l'excellence de l'art de peinture et rare expérience en icelle, comme aussy par la science qu'il a des histoires et langues, et autres belles qualitez et parties qu'il possède, et qui le rendent digne de nostre royale faveur, avons accordé et accordons audit Pierre Paul Rubens, à ses enfants et postérité mâles et femelles ledit titre et degré de noblesse » etc. [1]. L'Infante l'avait par suite créé gentilhomme de sa chambre, titre qu'un roturier ne pouvait obtenir. Le monarque et le peintre étaient donc d'anciennes connaissances, au moins sous certains rapports. Mais leurs dialogues secrets, leurs

[1] Dans cet acte, les armes données à Rubens sont ainsi décrites : « Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quinte feuilles aux cantons percées d'or, le dessous d'azur à une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachements et borlet d'or et d'argent, et pour le cimier, la mesme fleur de lis d'or. » *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard.

conférences politiques, les mesures que prit le roi ne furent pas plus utiles que les démarches et les lettres du grand homme. Le cardinal de Richelieu poursuivait ses intrigues : son artificieux génie les tenait en échec et les paralysait. Rubens s'aperçut bientôt qu'il ferait mieux de peindre que de négocier. Il exécuta cinq portraits divers de Philippe IV et autant de la reine, Élisabeth de Bourbon, puis les images du duc d'Olivarez et de quelques dames et seigneurs. Il copia ensuite deux tableaux du Titien, qui ornaient la demeure royale, le bain de Diane et l'Enlèvement de Déjanire : on voulait donner les modèles au prince de Galles, qui courtisait l'Infante ; mais le mariage n'ayant pas eu lieu, et le duc de Buckingham, avec son étourderie habituelle, ayant oublié d'emporter les ouvrages offerts, l'Espagne resta maîtresse des originaux et des traductions. L'habile chef d'école peignit en outre huit morceaux étendus pour la grande salle du palais ; de ce nombre furent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Sabins et des Romains* que possède à présent l'Escurial. On cite encore parmi les tableaux qu'il fit alors un *Martyre de St-André* et une *Adoration des Mages*. Les critiques et les voyageurs qui en ont dit quelques mots, ne nous apprennent point si les maîtres espagnols ont influé sur le caractère de ces productions. Mais il est vraisemblable que Rubens fut inaccessible au-delà des Pyrénées comme au-delà des Alpes.

Pendant son séjour en Espagne, il écrivait à son ami Gevaerts, chargé de veiller sur son fils : *Albertulum meum, ut imaginem meam non in sacrario vel lazurio, sed museo tuo habeas rogo. Amo puerum, et seriò tibi, amicorum principi et musarum antistiti, commendo, ut curam ejus, vivo me vel mortuo, juxtà cum socero et fratre Brantiis suscipias* [1]. — « Je vous prie de placer mon petit Albert, comme mon image, non dans votre oratoire ni dans votre infirmerie, mais dans votre musée. J'aime cet enfant et je vous recommande d'une manière sérieuse, à vous le principal de mes amis, le prêtre des muses, d'en avoir le plus grand soin avec mon beau-père, avec mon beau-frère Brandt, et pendant ma vie et après ma mort. » On voit que Rubens était aussi bon père que bon époux, comme disent les épitaphes : or, il avait peur qu'Albert ne tombât dans la dévotion, crainte qui vient à l'appui de nos jugements et serait singulière chez un *peintre catholique*.

Cependant la négociation traînait toujours et le printemps de l'année 1629 arrivait. Jean, duc de Bragance, qu'une heureuse conspiration plaça plus tard sur le trône de Portugal, entendant sans cesse parler du grand homme qui excitait l'admiration de toute la cour, lui témoigna le désir de le con-

[1] *Lettres inédites de Rubens*, p. 223. Celle d'où nous tirons ce passage porte la date du 29 décembre 1628.

naître et le pria de le venir voir dans sa maison de chasse de Villa-Viciosa. Rubens n'avait ni timidité, ni fausse honte : il promit de lui rendre visite sans délai. Philippe IV l'ayant autorisé à faire ce voyage, un bon nombre de cavaliers flamands et espagnols voulurent le suivre. Une troupe assez considérable de gentilshommes se mit donc en route avec lui. Quand ils approchèrent du pavillon où se tenait le futur monarque, on lui annonça que le peintre allait arriver, mais ayant derrière lui un grand cortège. Le prince ne s'attendait pas à recevoir une si nombreuse compagnie, et la dépense, l'embarras qu'elle allait lui causer, le remplissant d'inquiétude, il envoya un de ses chambellans à leur rencontre, avec ordre de leur dire que des affaires importantes l'avaient forcé de partir subitement pour Lisbonne, mais qu'il était chargé d'offrir au peintre une bourse de cinquante pistoles : le duc voulait ainsi l'indemniser de ses frais de voyage.

Grande fut la surprise de toute la caravane : les seigneurs avaient peine à se rendre compte d'une impolitesse et d'une mesquinerie semblables. Un prince montrer tant d'avarice ! Mais le peintre éminent les tira d'affaire : « Messire, dit-il au gentilhomme, assurez, je vous prie, le duc de mon humble respect et du plaisir que j'aurais eu à le voir. Lui ayant obéi avec tant de promptitude, je suis chagriné de ne pouvoir lui offrir personnellement mes hommages. Le but de ma visite n'était pas de re-

cevoir cinquante pistoles, puisque j'en ai apporté mille pour les dépenses que je comptais faire à Villa-Viciosa [1]. »

Philippe IV, voyant que ses intrigues épistolaires avortaient l'une après l'autre, forma le dessein d'envoyer Rubens dans la Grande-Bretagne. Mais avant son départ, il voulut lui donner une marque de satisfaction, et le nomma secrétaire de son conseil privé [2]. Il faisait bien de lui accorder des honneurs, car il était si pauvre qu'il lui remit un billet pour l'archiduchesse, où il la priait de lui payer ses frais de route : il n'avait pu les solder lui-même. Le 27 avril 1629, l'artiste diplomate quitta l'Espagne, et le 12 du mois suivant, il était à Paris [3]. Lorsqu'il eut rendu compte de sa mission et montré les lettres qui l'accréditaient auprès du roi d'Angleterre, Isabelle le laissa prendre seulement trois ou quatre

[1] Michel, Campo Weyerman etc.— Descamps a la sottise de raconter cette anecdote, comme si le fait avait eu lieu pendant le premier voyage de Rubens à Madrid, lorsque, jeune encore et peu célèbre, il y fut envoyé par le duc de Mantoue. Inutile de dire que les plagiaires ont suivi les traces de Descamps.

[2] Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard; *Particularités et documents inédits sur Rubens.* L'acte n'est pas daté, mais sur les comptes de la chancellerie d'Angleterre, relatifs au séjour de Rubens à Londres, pendant les premiers mois de l'année 1630, on lit : *Piere Paolo Rubens secretary and councilor of state to the king of Spain etc.*, Sa nomination était donc antérieure.

[3] Lettre de Dupuy à Gevaerts, portant cette date; la première se trouve sur le billet du roi.

jours de repos dans sa maison d'Anvers : elle lui ordonna ensuite de s'embarquer à Dunkerque.

Rubens se trouva donc bientôt en présence du malheureux Charles Stuart, qui devait un jour périr sous la hache du bourreau. Sa figure portait une sorte d'empreinte fatale; avant même que les révolutions y eussent projeté leur ombre, elle offrait un caractère de tristesse et de mélancolique résignation. Dans ses yeux, pleins d'une opiniâtreté invincible, on lisait comme une arrière-pensée qui le tourmentait de sombres présages. Sa tête, trop grosse pour son corps, avait l'air de ces fruits trop lourds que la moindre tempête sépare de leur branche. Le prince et l'artiste formaient un vivant contraste. Tout, chez l'un, était calme, espoir, bonheur, sérénité; son regard, sa contenance, le son de sa voix attestaient les favorables dispositions du sort envers lui; chez le monarque, tout respirait l'infortune, et l'on sentait, pour ainsi dire, en l'approchant, le mauvais génie attaché à ses pas.

Charles I[er] accueillit Rubens avec l'affabilité que le grand homme faisait généralement naître dans les cœurs, ceux des jaloux exceptés. Il lui adressa une foule de questions politiques et personnelles, et fut charmé de ses réponses. Pour profiter de son talent, pour se ménager un entretien plus libre qu'une audience officielle, il le pria de vouloir bien exécuter son portrait, lui assignant un jour et une heure. Le peintre fut exact au rendez-vous; là, en

traçant l'image du prince, en laissant courir son pinceau sur la toile, il reprit toute la négociation, développa toutes les circonstances de cet imbroglio diplomatique et exposa les projets du roi d'Espagne. Charles Ier les trouva conformes à ses désirs : il fut alors convenu qu'il enverrait un ambassadeur à Madrid, pendant que le roi catholique enverrait le sien à Londres, et que l'on stipulerait définitivement les clauses du traité. Le grand trésorier Cottington se rendit en Espagne et don Carlos Coloma vint en Angleterre. Rubens, après une longue suite de marches et de contre-marches, l'emportait sur l'habile tactique de Richelieu. Il fallut bien encore tergiverser quelque temps pour l'honneur des deux plénipotentiaires. Mais, malgré leur adresse, ils parvinrent au but de leur mission et, le 17 décembre 1629, la paix entre les deux couronnes fut signée. Voulant le récompenser de la part qu'il y avait prise, le roi le créa chevalier de l'Éperon d'Or, le 21 février 1630 [1], et lui fit présent de la riche épée dont il s'était servi pour lui conférer ce nouveau titre. On en a plusieurs fois gravé le dessin. Michel affirme que la cérémonie eut lieu en plein parlement, mais une liste manuscrite des chevaliers institués par le monarque prouve que ce fut à Whi-

[1] Les lettres patentes sont datées du 15 décembre 1630 seulement. Le prince ajouta aux armes de Rubens un canton de gueules au lion passant d'or.

tehall [1]. Charles I[er] défraya d'ailleurs pendant tout le temps de leur séjour Rubens et son beau-frère, Henri Brandt, qui l'avait accompagné [2]. Là ne se borna point sa munificence : avant de le quitter, l'artiste reçut de lui une bague ornée d'un diamant et un magnifique cordon de chapeau [3]. Philippe IV lui envoya pour sa part un bassin et une aiguière d'argent, que possède encore un amateur d'Anvers. Comblé d'honneurs et de riches cadeaux, le grand homme retourna enfin chez lui.

Mais il n'y demeura pas longtemps: la paix conclue entre les deux puissances exigeait que l'on prît certaines dispositions en faveur du commerce; elle allait d'ailleurs redoubler, selon toute apparence, la haine de la Hollande. Isabelle jugea nécessaire d'envoyer de nouveau Rubens à Madrid, afin de s'entendre avec le roi sur ces différents points et de lui donner le détail de ses négociations avec Charles I[er]. Philippe IV, le duc d'Olivarez, tous les seigneurs

1 « Feb. 21, 1629-1630. Sir Peter-Paul Rubens, ambassador from the archdutchess at Whitehall. » *Archives royales d'Angleterre.* Il ne faut pas oublier que l'année commençait alors à pâques.

2 Les frais furent de 128 l. 11 sh. ou 3,214 francs. Le compte existe encore dans les registres de la chancellerie. *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains*, par Hookman Carpenter, p. 207.

3 Selon Michel, le roi aurait détaché le cordon de son propre chapeau pour l'offrir à Rubens et ce cordon aurait valu à lui seul trente mille francs; mais, avec l'anneau, il ne coûta que 500 livres sterling, ou 12,500 francs. Un compte de la chancellerie le prouve péremptoirement. *Hookham Carpenter*, loco citato.

de la cour le fêtèrent et l'accablèrent d'éloges. Le prince et le ministre ne savaient comment lui prouver leur reconnaissance pour avoir terminé une guerre désastreuse, que l'on finissait par croire interminable. Des lettres-patentes du 15 juin 1630 nommèrent son fils Albert secrétaire du conseil privé, charge qu'il ne devait exercer toutefois qu'après la mort ou la démission de Pierre-Paul. Un acte du 21 août confirma le titre de chevalier qu'il tenait du roi d'Angleterre [1]. A ces honneurs vinrent se joindre de magnifiques présents, et la mission de Rubens étant désormais achevée, il alla se reposer de ses fatigues dans sa ville natale.

Une foule de travaux l'y appelaient depuis longtemps et un dessein de la dernière importance pour son avenir le préoccupait. Malgré ses cinquante trois ans, il était amoureux d'une jeune fille qui en avait à peine seize. Sa gloire et sa bonne mine furent sans doute regardées par elle comme de suffisantes compensations. Il l'épousa le 6 décembre 1630, à l'église St-Jacques [2] : elle s'appelait Hélène Four-

[1] « A l'avis et favorable intercession de notre très-chère et très-aimée bonne tante, Mme Isabelle Claire Eugénie, le dit Pierre Paul Rubens fait et créé, faisons et créons chevalier par ces présentes, voulant et entendant qu'il soit tenu et réputé pour tel, et jouisse de toutes les prérogatives attachées à ce titre par toutes nos terres, nommément dans nos Pays-Bas, tout ainsi et en la même forme que s'il eût été fait et créé chevalier de notre propre main etc. »

[2] Le livre des mariages en fait ainsi mention :

Petrus-Paulus Rubens,
Helena Fourment.

ment [1], et possédait la fraîche carnation du pays. Elle en avait d'ailleurs les habitudes tranquilles : c'était une personne bien élevée, modeste, pieuse et régulière. Elle semble avoir été fidèle au vieux Rubens; elle lui donna cinq enfants et fut respectée par la calomnie, chose extraordinaire en Belgique. Dernier rayon de soleil éclairant la vie du grand homme, elle mêla son sourire aux pensées de plus en plus graves qui l'assiégeaient.

Pendant trois années, Rubens avait presque toujours vécu hors de chez lui; après tant de voyages, de conférences politiques et de démarches, la tranquillité dut lui paraître délicieuse; une jeune femme égayait sa splendide maison et la verve de ses beaux jours ne l'avait pas abandonné. Tous ses élèves étaient devenus des artistes fameux : Antoine van Dyck, Jordaens, Snyders, Victoor, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Juste van Egmont, Erasme Quellyn, Jean van Hoeck fixaient l'attention de l'Europe entière. Ceux qui n'avaient pas été au loin chercher fortune, l'aidaient dans ses travaux. Il eut besoin de leur secours filial pour une entreprise considérable, dont l'avait chargé le roi d'Angleterre. C'était une suite de peintures qui devaient orner la salle des banquets

solemnis at ipso Nicolaï 1630, cum dispensatione proclamationum et temporis clausi, coram Petro Fourment et Daniele Fourment.

[1] On a défiguré ce nom de toutes les manières, mais telle en est la véritable orthographe, comme le prouvent le livre des mariages de l'église St-Jacques et la signature de la jeune personne.

à Whitehall, neuf tableaux et un plafond. Le sujet choisi par le prince était l'histoire allégorique de Jacques Ier. Rubens suivit encore cette fois la triste méthode, qui fatigue le spectateur dans la galerie du Luxembourg. Des emblèmes sans charme remplacèrent la poésie de la vérité : les dieux et les déesses de l'Olympe se substituèrent aux personnages réels, qui eussent éveillé un bien autre intérêt. Voici, par exemple, comment il a disposé le second morceau. Le fils de Marie Stuart est assis sur le trône, vêtu de ses habits d'apparat. Bellone agite à sa gauche les dards brûlants de la foudre; devant lui se traîne la Discorde, tenant en main sa torche incendiaire. Le roi se détourne avec horreur pour ne point voir ces deux furies, causes de tant de maux, et porte affectueusement ses regards sur deux femmes qui s'embrassent, images de la Paix et de l'Abondance. A côté d'elles se tient Mercure, paralysant la Guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son léthargique caducée. Deux génies, qui planent dans les airs, apportent au souverain une couronne triomphale. Ces acteurs chimériques, froids comme les brouillards de la nuit, ne captivent guère l'intelligence, et, pour parler sans détour, on aimerait mieux autre chose.

Rubens, pendant qu'il séjournait à Londres, ne fit que tracer les esquisses des divers tableaux : il commença les peintures après son retour et l'on croit que Jordaens y mit la main. Là, comme dans

presque toutes les compositions de Pierre-Paul, domine cette exubérance de formes qui dépasse les limites de la nature. L'arbitraire des proportions égale les caprices de l'invention. En considérant ces audacieuses hyperboles, on se demande si l'auteur n'a pas été le plus fantastique des peintres. Elles lui ont fait adresser, en Allemagne, un reproche ingénieux; on a émis l'opinion qu'il avait dédaigné les difficultés morales de son art, plutôt qu'il n'avait su les vaincre. Ses goûts personnels ont été le moule dans lequel il a fondu toutes les données; son individualité s'offre partout, au lieu des caractères spéciaux que réclame le sujet [1]. Cette méthode paraît plus prompte et plus facile que la méthode contraire; le génie a cependant l'habitude de prendre ainsi l'univers entier pour miroir.

Rubens ne se hâta point de mettre en œuvre sa conception emblématique : elle l'occupa six ans d'une manière intermittente, comme le démontrent les pièces publiées par Carpenter [2], et lui fut payée 3,000 livres sterling ou 75,000 francs, ce qui, d'après son mode d'estimation, donne lieu de supposer qu'elle lui coûta un an de travail [3].

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei. Von Rubens abreise nach Italien bis auf Rembrandt's tod*, p. 3.

[2] Pages 210 et suivantes.

[3] Rubens peignit encore pour Charles I[er] un tableau symbolique représentant la Paix et la Guerre, *Peace and War;* un St-Georges, qui était le portrait du roi, tandis que Cléodelinde sauvée

Les nombreuses demandes dont il était accablé, la présence d'une jeune femme et une nouvelle mission de la Régente des Pays-Bas expliquent en partie cette lenteur si opposée à ses habitudes. Il s'agissait de conclure un traité de paix entre la Belgique et la Hollande. On a fait grand bruit des relations du peintre avec les monarques et de nobles personnages; on a beaucoup parlé de ses ambassades, de ses honneurs, de ses titres; le *chevalier* Rubens semblait plus important, plus digne de l'histoire que le simple artiste, descendant d'une famille roturière et d'un épicier parvenu. Mais on ignore combien de fois sa patience fut mise à l'épreuve, combien d'outrages lui valurent ses brillantes fréquentations. L'orgueil de caste uni à la sottise ne respecte que lui-même. Une circonstance de ses nouvelles négociations fera entrevoir les injures demeurées secrètes. Le 7 décembre 1632, l'archiduchesse avait envoyé des ambassadeurs à La Haye; le principal était Philippe d'Aremberg, duc d'Arschot, chevalier de la Toison d'Or. Des obstacles étant survenus, la princesse fit partir Rubens pour la Hollande, avec l'autorisation du roi d'Espagne. Le duc d'Arschot fut mécontent de cette préférence donnée au peintre : il exigea qu'il fût rappelé. Isabelle céda, et il

par lui était l'image de la reine; les modèles d'une aiguière et d'un bassin, où l'on voyait le jugement de Pâris et l'histoire de Galathée.

s'en suivit une correspondance entre l'artiste et le premier plénipotentiaire. Celui-ci ayant demandé à Rubens les papiers dont on l'avait pourvu, le grand homme lui répondit :

Monseigneur,

« Je suis bien marri d'entendre le ressentiment que vostre excellence a monstré sur la demande de mon passeport, car je marche de bon pied, et vous supplie de croire que je rendrai toujours bon compte de mes actions. Aussi, je proteste devant Dieu, que je n'ay eu jamais aultre charge de mes supérieurs, que de servir vostre excellence par toutes les voyes, en l'entremise de cette affaire, si nécessaire au service du roy *et pour la conservation de la patrie,* que j'estimerais indigne de vie celui qui pour ses intérêts particuliers y apporterait le moindre retardement. Je ne vois pas pourtant quel inconvénient en fust résulté, si j'eusse porté à La Haye et mis entre les mains de vostre excellence mes papiers, sans aucun aultre employ ou qualité que de vous rendre très-humble service, ne désirant aultre chose en ce monde tant, que des occasions pour monstrer par effet, que je suis de tout mon cœur, etc. »

Rubens avait cinquante six ans et était dans tout l'éclat de sa gloire, quand il écrivait cette lettre timide, peu en harmonie avec la fierté de son pinceau. Son talent supérieur, les nombreux chefs-

d'œuvre qu'il avait exécutés, son âge et son caractère lui donnaient droit au respect. Voici néanmoins comment le traita le duc d'Arschot :

Monsieur Rubens,

J'ay veu par vostre billet le marryssement que vous avez de ce que j'aurais monstré du ressentiment sur la demande de votre passeport, et que vous marchez de bon pied, et me priez de croire que vous rendrez toujours bon compte de vos actions. J'eusse bien pu obmettre de vous faire l'honneur de vous respondre, pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne, sans faire le confident à m'escrire ce billet, qui est bon pour personnes égales, puisque j'ay esté depuis unze heures jusques à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu assez de loisir pour me parler. Néantmoins je vous diray que toute l'assemblée qui a esté à Bruxelles a trouvé très estrange, qu'après avoir supplié son altesse et requis le marquis d'Ayetone de vous mander, pour nous communiquer vos papiers, lesquels vous m'escrivez avoir, ce qu'ils nous promirent, au lieu de ce, vous ayez demandé un passeport; m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien aise que vous appreniez doré-

navant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Si l'on avait dit à l'impertinent ambassadeur que lui et trente créatures de son espèce ne valaient pas même un des élèves de Rubens, il eût trouvé l'assertion révoltante et digne de tous les châtiments connus et inconnus. C'est cependant ainsi que juge l'humanité, prise en masse; elle donnerait trois ou quatre cents ducs pour un seul Rubens : elle ne tient pas aux grands personnages et tient beaucoup aux génies créateurs.

Il ne faut pas croire du reste que ces manières insolentes fussent alors particulières à la noblesse des Pays-Bas : la noblesse française, malgré sa réputation d'aménité, allait plus loin encore. On sait que le poëte Sarrazin mourut d'un coup de pincettes que le prince de Conti lui donna sur la tempe : il lui avait conseillé de renoncer à un bénéfice qui rapportait quarante mille écus de rente, pour épouser une nièce du cardinal Mazarin, qui en possédait seulement vingt-cinq mille. Quand le brutal seigneur se trouvait sans argent, il en faisait un crime au pauvre rimeur qu'il finit par tuer [1]. Un autre poëte, le distrait et bizarre Santeuil, ne fut pas plus heureux chez le prince de Condé : cet aimable protecteur des lettres vida sa tabatière dans le verre de son protégé, pendant qu'il causait : le

[1] Mémoires de Segrais, p. 51.

naïf auteur ne remarqua point cette espièglerie et s'empoisonna. Le duc de la Feuillade, qui dénigrait partout l'*École des femmes*, ayant été raillé par Molière, lorsqu'il donna au théâtre la *Critique* de cette pièce, cherchait une occasion de vengeance. L'illustre comique traversa quelques jours après un appartement où le hasard avait amené le prince; celui-ci l'aborde, comme voulant échanger avec lui des politesses banales; Molière s'incline, il le saisit par la tête, lui frotte le visage contre les boutons de son habit et le met tout en sang [1]. Voilà quelle était l'urbanité si fameuse de l'aristocratie! Dois-je rappeler les coups de bâton que le chevalier de Rohan fit appliquer à Voltaire?

Quoique Rubens en eût été quitte pour de grossières injures, il pensa qu'une épreuve de ce genre était suffisante. Il avait d'ailleurs besoin de repos, et les vives douleurs dont il souffrait par moments, ne lui laissaient point oublier que nul n'est affranchi des misères communes. On voit à Bruxelles, un portrait du grand homme peint par Van Dyck, sans doute vers cette époque [2]. Il est plein de tristesse. L'habile coloriste a la tête nue et sa chevelure éclaircie fait d'autant plus remarquer l'absence de son élégant chapeau. Ses yeux ont perdu leur vivacité,

[1] Vie de Molière écrite en 1724.

[2] Chez le chevalier Van Eersel, qui a épousé une descendante de Rubens.

leur ferme regard : un cercle obscur les entoure. Sur son front sillonné de rides, on aperçoit la trace de pensées chagrines : l'âge est venu et les soucis l'ont accompagné. Point d'existence brillante qui ne voile quelque douleur et ne nous environne à son déclin d'une sombre atmosphère, comme le jour près de finir. Rubens vieillissant et morose inspire de mélancoliques réflexions.

Une autre cause que la fatuité d'un noble personnage éloigna Rubens de la politique : le 1er décembre 1633, l'archiduchesse Isabelle mourut et un gouverneur intérimaire, le marquis d'Aytona vint prendre sa place. Ayant perdu sa protectrice, le peintre ambassadeur ne devait plus désirer que la solitude et la paix, une solitude féconde et une paix laborieuse.

Il rentra donc dans sa ville natale, pour ne plus la quitter. Il dessinait et peignait comme autrefois : nulle tiédeur, nul engourdissement. Pareil à ces vieux saules, qui, ayant perdu tout leur bois et ne gardant qu'un reste d'écorce, poussent encore des jets magnifiques, il était plein de sève à un âge où les talents faiblissent et se décomposent. La goutte, par malheur, venait de plus en plus fréquemment suspendre ses travaux. Aussi craignait-il les grands ouvrages et n'entreprenait-il guère que des tableaux de chevalet. Ses petites toiles, si brillantes, si gaies ou si fines, datent presque toutes de cette époque. Il fit alors beaucoup de paysages : quand la vigueur

de l'homme diminue, il semble redouter les agitations de la vie sociale et se tourne, avec un plaisir triste et doux, vers cette immense nature, au sein de laquelle il doit bientôt s'abymer.

Dans les premiers mois de l'année 1635, il prit part, comme artiste, à une solennité publique. Ferdinand, frère de Philippe IV, chargé du gouvernement des Pays-Bas, allait faire son entrée à Anvers. On voulut célébrer pompeusement sa venue et on pria Rubens de dessiner les arcs de triomphe sous lesquels il devait passer. Il ne fallait pas moins de onze compositions. Le peintre y laissa en pleine liberté sa manie allégorique, et Michel est assez ingénu pour décrire l'un après l'autre tous ces emblèmes. Nous nous garderons de l'imiter. Le prince arriva enfin : il eut le plaisir d'admirer les fastidieux symboles et alla entendre le *Te Deum* à l'église Notre-Dame. Au milieu de la cavalcade et pendant les fêtes qui suivirent, les personnages les plus importants lui furent présentés : Rubens seul ne se montrait pas. Ferdinand surpris en demanda le motif : on lui dit que le peintre était malade de la goutte et retenu au lit. Cette fâcheuse nouvelle lui inspira le dessein de le visiter : il le connaissait depuis longtemps, car il l'avait vu en Espagne et à la cour de Bruxelles. La douleur n'ayant pas affaibli la mémoire de Rubens, ni énervé son esprit, le gouverneur fut enchanté de sa conversation : il ne le quitta point sans peine et, avant de partir,

examina sa galerie de tableaux, ses statues, bustes, médailles et pierres gravées [1].

Au mois de décembre 1635, il expédia en Angleterre l'histoire allégorique de Jacques Ier, qu'il venait de finir. Commencée à la prière du roi Charles, il fallait bien la terminer. Mais la lenteur du grand homme montre à quel point ces vastes productions le fatiguaient et lui étaient alors antipathiques.

Son dernier morceau fut un de ses chefs-d'œuvre. En 1636, George Geldorp, peintre des Pays-Bas fixé à Londres, lui écrivit pour lui demander un tableau d'autel. Rubens le pria de lui donner quelques explications : il s'étonnait de ce qu'une pareille commande lui fût adressée d'un royaume protestant. Geldorp ayant répondu que l'ouvrage était destiné au fameux Jabach, amateur de Cologne, le grand peintre lui écrivit :

Anvers, le 25 juillet 1637.

Monsieur,

« J'ai entre les mains votre honorée lettre du der-

[1] « Cette visite peu commune ne fut pas la première de ce genre que reçut le chevalier Rubens, nous dit Michel, puisque au mois de juin de l'année 1625, l'archiduchesse Isabelle l'honora de sa présence à Anvers, à son retour de Bréda, accompagnée de son premier ministre et généralissime, le marquis de Spinola, et du prince Sigismond de Pologne. — Marie de Médicis, exilée de France et passant par Anvers en 1631, ne put se dispenser de l'aller voir dans son atelier, pour s'entretenir encore avec lui et examiner son panthéon. » Histoire de Rubens, pages 247 et 248.

nier juillet, qui dissipe tous mes doutes, car je ne pouvais m'imaginer à quelle occasion on avait besoin à Londres d'un tableau d'autel. Pour ce qui est du temps, il me faudrait un an et demi, afin de pouvoir servir votre ami sans gêne ni incommodité. Pour ce qui est du sujet, il conviendrait de le choisir d'après la grandeur du tableau; car il y a des sujets qui se traitent mieux dans un grand espace et d'autres qui demandent une proportion moyenne ou plus petite. Si pourtant je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à St-Pierre, je prendrais son crucifiement, où on lui mit les pieds en haut. Il me semble que cela donnerait moyen de faire quelque chose d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui doit le payer et jusqu'à ce que nous ayons vu quelle sera la dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. Cependant je crains que les difficultés de notre temps et mes occupations ne m'empêchent de contenter ce désir et beaucoup d'autres. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces etc » [1].

On voit par cette lettre que Rubens ne se hâtait point de répondre à celles qu'il recevait, puisqu'il laissa écouler une année entière avant de l'écrire.

[1] Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, p. 275 et 276.

Geldorp eut le temps d'exercer sa patience. Au mois de mars 1638, il pria un de ses amis, le sieur Lemens, de s'informer et de lui dire où en était la peinture. Rubens satisfit lui-même sa curiosité, le 2 avril.

Monsieur,

« Ayant appris de M. Lemens, qu'il vous serait agréable de savoir à quel point en est l'ouvrage, que j'ai entrepris par votre ordre pour un de vos amis de Cologne, je m'empresse de vous faire savoir qu'il est déjà avancé, et j'ai même l'espoir que ce sera un des meilleurs travaux sortis de ma main. Vous pouvez en écrire hardiment à votre ami. Cependant, je n'aimerais pas qu'on me pressât pour le terminer : je prie même qu'on laisse cela à ma disposition et à ma commodité, pour que je puisse l'achever à mon aise, tant je trouve dans le sujet de ce tableau plus de charme que dans tous ceux dont je m'occupe, bien que je sois accablé d'ouvrage. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parceque je n'ai dans cette ville aucune connaissance, et il me semble qu'il vaut mieux le faire par votre entremise. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces etc. [1] »

[1] *Lettres inédites* etc p. 279 et 280.

Rubens tarda si bien, prit si bien son temps, que la mort trouva la peinture chez lui, terminée mais non livrée. Elle fut acquise pour le sieur Jabach, à la vente qui eut lieu dans le logis du grand homme, après son décès. L'artiste expéditif s'était enfin laissé devancer. Le tableau fut offert en don à l'église St-Pierre, où on le voit encore. Il est plein de jeunesse, de verve et de fermeté : aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol : un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr : trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée, les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Jamais Rubens ne s'était montré plus digne de sa gloire. Comme le motif lui plaisait, il a en outre terminé ce tableau avec un grand soin : les contours sont très-nets et l'on admire la finesse de la couleur.

Pendant qu'il exécutait ses derniers ouvrages, des attaques de goutte réitérées lui donnaient le pressentiment qu'il ne tarderait pas à mourir. On le trouve exprimé dans la lettre suivante, par laquelle il remerciait le fameux statuaire François Duquesnoy

de certains présents, qu'il lui avait expédiés de Rome :

Cher ami,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, c'est la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de St-André, que l'on vient de découvrir ? Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et une goutte funeste qui me dévore, ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais, puisque je ne me puis procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous : et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. Plût au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, ne me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute cette main

habile, que je baise du plus profond de mon cœur [1].

Votre très-affectionné et très-obligé serviteur,

PIETRO PAUOLO RUBENS.

D'Anvers, le 17 avril 1640.

Rubens ne se trompait pas en déclarant sa mort prochaine. Le 30 du mois suivant un accès de goutte remontée mit fin à son existence. Il était âgé de 62 ans et 11 mois. On l'enterra en grande pompe dans l'église St-Jacques, sa paroisse. Devant le cercueil marchaient le clergé de cette dernière et le chapitre de la cathédrale; puis venaient les ordres mendiants, avec leur costume grave et pittoresque. A droite et à gauche s'avançaient soixante orphelins, tenant tous un flambeau allumé. Derrière le corps, on voyait la famille du grand homme, la magistrature, l'académie des peintres, une partie de la noblesse, des commerçants et des riches bourgeois. La population entière formait la haie sur leur passage.

Dans l'église, le chœur était tendu de velours noir depuis le haut des voûtes jusqu'au sol, et on avait paré l'autel de la même manière. Un cénotaphe occupait le milieu de l'enceinte réservée. Les musi-

[1] Cette lettre a été publiée par Michel, p. 257, et par Smit, p. 456. L'original, écrit en français, appartenait en 1771 au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie auprès des Etats-Généraux de Hollande : le comte de Cobentzell la lui avait donnée.

ciens de Notre-Dame jouèrent pendant toute la messe, accompagnant les psaumes funèbres et le *dies iræ.* On déposa ensuite la bière dans le caveau des Fourment. Le catafalque resta six semaines debout et six cierges brûlèrent continuellement alentour [1]. En reconnaissance des honneurs que l'on s'était empressé de rendre au peintre illustre, sa veuve fit remettre plusieurs sommes aux magistrats, aux deux chapitres, aux ordres mendiants et à l'académie des peintres.

Ayant sollicité la permission de bâtir une chapelle derrière le chœur de l'église St-Jacques, l'évêque et la régence l'y autorisèrent le 14 mars 1642, et elle fit construire la tombe où repose maintenant la dépouille du célèbre artiste. Sa pierre sépulcrale est placée devant un autel que décore un de ses tableaux. Il représente la Vierge assise avec l'enfant Jésus, sous un berceau de feuillages. Devant eux St-Bonaventure s'agenouille et adore le Fils de l'homme. Au

[1] Dans l'obituaire de l'église St-Jacques on lit la note suivante : Item den 2 is geweest het choorlyck van men heer Petro-Paulo Rubens. junius, anno 1640. Begraven in St-Fermentens kelder, ende is gesonken 3 dagen te voren. De Heeren altemael hebben hem sauents gehaelt voor het haelen bedraegt met het aflesen somma 9 g. 10. De wtvaert is geschiet den 2 juny met 60 flambeeuwen met roy satynen cruysen, met de musieck van onse L. Vrouwen. Wy hebben den miserere gesongen voor de misse, met den dies irae ende ander psalmen, ende is oock baere geweest 6 weken met 6 keersen. D. Kerckhoven solvi fres meurs gezet voor hem 6 pont van somma 69 g. 3 st. luyer betaelt.

second plan, paraissent trois femmes, ayant près d'elles St-George, qui, revêtu d'une brillante armure, porte une bannière à la main et foule sous ses pieds le dragon vaincu. Derrière la Vierge, on aperçoit St-Jérôme dans la même attitude que St-Bonaventure : il tient un livre ouvert. Quatre anges planent au-dessus du groupe principal, offrant aux divins personnages une couronne de fleurs et des branches de palmier. La tradition affirme, non sans vraisemblance, que ce morceau représente toute la famille de l'artiste : St-George a les traits de Rubens, Marthe et Madeleine nous offrent ceux d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment : une autre sainte serait l'effigie d'une prétendue maîtresse ; St-Jérôme nous met devant les yeux l'image du père de l'artiste et un ange celle d'un de ses fils. Le peintre n'a guère exécuté d'œuvre plus moëlleuse et plus charmante : le coloris joint une vivacité peu ordinaire à une finesse incomparable. C'est avec un goût digne d'éloges que l'on a choisi cette toile pour figurer sur la tombe de l'artiste. Placée dans la chapelle funèbre, comme une preuve exquise de son génie, elle éveille l'admiration et augmente l'attendrissement du spectateur.

Gevaerts, l'ami intime de Rubens avait composé son épitaphe ; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Ce fut dans l'année 1755 seulement que Jean-Baptiste van Parys, chanoine de l'église St-Jacques et petit neveu

de l'homme illustre par sa grand'mère, eut la piété de l'y faire inscrire [1]. Nous la traduisons :

Ici repose
Pierre-Paul Rubens, chevalier,
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville.
Doué de talents merveilleux, très-docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelle de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia la faveur des monarques et des princes.
Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma secrétaire de son conseil
et l'envoya dans la Grande-Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles Ier.
Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientôt conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de 64 ans [2].

[1] Michel, p. 269 et 270. — Smit donne à la p. 364 de son livre le tableau généalogique de la famille Rubens.

[2] Rubens n'avait, le jour de sa mort, que 62 ans et 11 mois, comme nous l'avons dit : il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt en écrivant son épitaphe, dont voici le texte : « Petrus-Paulus Rubenius, eques, Joannis, hujus urbis senatoris, filius, steenii toparcha, hic situs est, qui inter cæteras, quibus ad miraculum excelluit, doctrinæ, historiæ priscæ, omniumque bonarum artium et elegantiarum dotes, non sui tantum sæculi, sed et omnis ævi, Apelles dici meruit, atque ad Regum, Principumque amicitias gradum sibi fecit. A Philippo quarto, Hispaniarum Indiarumque rege, inter sanctioris consili scribas adscitus et ad Carolum I, Magnæ Britanniæ regem, anno 1629 delegatus, pacis inter eosdem Principes mox

Lorsque Rubens cessa de vivre, sa femme était enceinte de trois semaines seulement : elle accoucha le 3 février 1641 de Constance Albertine, qui devint plus tard religieuse au monastère de la Cambre, près de Bruxelles. La veuve qui mettait au monde cette fille posthume, n'était elle-même âgée que de 26 ans. Elle se trouvait trop jeune pour rester fidèle à la mémoire du grand homme, et elle épousa Jean-Baptiste Broeckhoven, chevalier de St-Jacques, baron de Bergeyck, envoyé extraordinaire en Angleterre, qui fut créé comte par Charles II et joua dans la diplomatie de l'époque un rôle assez brillant. Hélène oublia Rubens près de lui.

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, l'illustre dessinateur avait fait son testament, que le notaire Toussaint Gayot rédigea devant témoins. Il y ordonne de saisir une occasion favorable pour vendre publiquement, ou de la main à la main, ses tableaux, statues, médailles et autres curiosités : François Sneyers, Jean Wildens et Jacques Moeremans donneront leur avis à cet égard. Mais on aura soin de réserver les portraits du testateur et de ses femmes, puis de les remettre aux enfants de l'une et de l'autre. Hélène Fourment aura en outre, sans rien payer, la toile connue sous le nom de *la petite pelisse.* Les dessins faits ou recueillis par le testateur devront être

initæ fondamenta feliciter posuit. Obiit anno salutis 1640, 30 maii, ætatis 64. »

conservés pour celui de ses fils qui voudrait cultiver la peinture, ou, si cette clause ne se trouve point remplie, pour celle de ses filles qui épouserait un peintre célèbre : on attendra ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses enfants ait accompli sa dix-huitième année. Dans le cas où nul d'entr'eux n'aurait le droit de réclamer cette succession particulière, on pourra la vendre comme les autres biens et en distribuer le prix de la même façon [1].

L'héritage du peintre était considérable. On trouva dans son cabinet six chaines d'or, auxquelles étaient appendues autant de médailles, présents de divers monarques : le cordon de chapeau garni de diamants, qu'il tenait du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres bijoux précieux, qui tous lui avaient été offerts par des souverains et des souveraines. Mais ces dons avaient bien moins d'importance que sa galerie de tableaux : elle se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. Ce serait de nos jours une collection royale. On y admirait dix toiles de Titien, six Paul Véronèse, six Tintoret, douze morceaux de Breughel le vieux, dix d'Antoine van Dyck, neuf de Saftleven et dix-sept d'Adrien Brauwer. Elle contenait aussi, chose remarquable! vingt portraits du Titien copiés par Rubens. Ces œuvres merveilleuses, où l'idéal lutte puissamment contre le réel,

[1] Smit, p. 459, donne le texte flamand de cet acte.

l'avaient beaucoup frappé ; pour les étudier de plus près, il en fit de savantes reproductions. Je passe sous silence les bustes, les statues, les ivoires, les médailles, les coupes d'agathe et les autres raretés.

Plusieurs toiles n'avaient pas été mises sur le catalogue. La veuve se proposait même de ne point les laisser voir, « par modestie et scrupule, nous dit Michel dans son style barbare, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et les cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité, et égaux à la plus belle nature, qui par des contemplations indécentes auraient pu blesser la pureté de l'âme. Même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient un bain de Diane, dont les figures étaient plus que demi nature, l'autre de hauteur humaine représentait les trois Grâces. » C'est ainsi que l'on écrivait le français en Belgique, à la fin du siècle dernier.

Mais la chaste veuve se laissa tenter par le cardinal de Richelieu; elle lui céda pour trois mille écus la *Diane au bain;* l'acquéreur trouva la peinture si belle qu'il fit offrir à la vertueuse douairière une montre d'or garnie de diamants. *Les trois Grâces* passèrent dans la collection de Charles Ier.

La vente de tous ces objets réunis donna une

somme de 280,000 florins, argent de Brabant, ou 507,948 livres [1].

Outre son histoire, Rubens a aussi sa légende, comme tous les grands hommes; on en trouve quelques épisodes dans Campo-Weyerman. A une des kermesses de sa ville natale, rapporte le biographe, vint un dompteur d'animaux, qui possédait un magnifique lion, avec lequel il jouait, luttait et faisait divers tours. Le grand peintre ayant eu le désir de voir ce tyran des solitudes africaines, le trouva si rare dans son espèce, qu'il pria son conducteur de l'amener chez lui, pour qu'il le dessinât dans plusieurs postures. Comme il était occupé de cette besogne, l'animal se mit à bailler et à tordre sa langue d'une manière tellement pittoresque et singulière, que Rubens se hâta d'en prendre une esquisse, voulant ainsi le retracer quand il composerait un de ses tableaux de chasse. Pendant qu'il crayonnait, il demanda au bateleur s'il ne pourrait pas faire exécuter à sa bête le même mouvement et lui promit une bonne récompense. Le maître du lion le chatouilla sous la mâchoire et il ouvrit de nouveau sa terrible gueule. Mais ayant répété l'épreuve trop souvent, le quadrupède impatienté lui lança des regards effroyables. Son cornac dit alors à Rubens qu'il serait dangereux de continuer cet exercice, que son lion était fier comme un

[1] Michel, p. 294.

noble castillan et gardait le ressentiment d'un outrage comme un inquisiteur ; il ne fallait point s'exposer à ses vengeances. Cette observation effraya Rubens ; il quitta son chevalet, déposa ses esquisses dans une chambre voisine et fit remettre au bateleur le salaire convenu, le priant d'emmener sa bête le plus tôt possible.

Mais la fantaisie de l'artiste devait causer la mort du pauvre diable. Il conduisit à Bruges le superbe animal, qui lui gardait rancune de ses familiarités. Un grand nombre de spectateurs étant un jour entrés dans la cabane, le propriétaire, ravi de cette affluence inattendue exécuta ses prouesses avec moins de circonspection que d'habitude. Tout à coup le lion s'emporte, renverse son maître, et le tenant sous lui, la griffe ouverte, lui montre les dents d'une manière formidable. L'homme cherche adroitement à se lever et à s'enfuir, mais le lion lui appuyant ses pattes antérieures sur la poitrine, le presse au point de lui couper la respiration. Une sueur froide lui baigna tout le corps; il n'eut que la force de prier à voix basse une personne d'aller quérir aussi vite que possible un morceau de chair crue. La viande étant apportée, le lion ne daigna pas même y jeter les yeux. Un savant de la troupe dit alors qu'il fallait placer un coq devant l'animal frénétique, le cri du coq le remplissant de terreur. Ce moyen échoua comme le premier. Pour dernière ressource, le nomade entrepreneur de spectacles

conjura les assistants de se procurer deux arquebuses et de viser le lion à la tête, qu'autrement il allait étouffer ou être dévoré. On perça en effet le monstre de deux balles, mais à peine eût-il senti la blessure qu'il arracha l'épaule et le bras gauche du bateleur, puis, poussant un cri effroyable, tomba mort sur le cadavre de sa victime.

Si cette anecdote n'est point fausse, elle achève de démontrer ce que prouvent d'ailleurs les chasses de Rubens, qu'il étudiait fidèlement les animaux d'après nature.

Pour donner de lui une idée complète, il est nécessaire de montrer ses corrélations avec son époque, avec l'esprit général qui la vivifiait [1]. Deux tendances dominantes se manifestent en Europe au dix-septième siècle, dans ce coin du monde qui est souvent pour nous le monde entier. L'intelligence humaine, lasse du sombre moyen-âge se tourne vers les riantes cimes de l'Olympe et les mers étincelantes de la Grèce; elle contemple avec joie les

[1] M. Waagen a publié un travail sur Rubens, qui jouit en Allemagne de la plus grande réputation (*Ueber den maler P. P. Rubens, Historisches taschenbuch*, 1833). Nous n'avons pu nous procurer cette belle étude qui fait partie d'une collection historique. S'il faut l'avouer d'ailleurs, nous ne l'avons pas cherchée avec beaucoup de zèle : nous avions peur de nous laisser influencer par l'habile critique, de nous laisser entraîner dans son cercle intellectuel. Un homme tel que Rubens offre matière à des considérations sans nombre : chaque auteur doit avant tout donner ses propres jugements. Des faits précieux ont en outre été découverts depuis l'époque où parut la monographie de M. Waagen.

poétiques lointains de l'Hellade. Savants, littérateurs, philosophes, restent perdus au milieu de cette vision. Imitant l'exemple donné par le siècle antérieur, ils fouillent les textes comme une poussière d'où la vie doit sortir. Les poëtes de Louis XIII et de Louis XIV cherchent l'inspiration sous les platanes, sous les oliviers de la Grèce. La France et l'Italie s'abandonnent surtout à ce curieux amour, à cette violente adoration de la sybille antique.

Mais tandis que les uns, sortant de l'église, descendent dans les tombeaux, pour demander aux peuples morts la science et le génie, les autres interrogent la nature, cette mère puissante qui inspirait les grands penseurs défunts et qui doit inspirer les vivants. Elle seule renferme le secret de toutes choses : l'intelligence la plus profonde, les systèmes les plus vastes ne sont que de faibles lueurs éclairant quelques atômes, quand on les compare à l'Être universel dont les attributs infinis remplissent et décorent l'immensité. Malheur aux nations qui se détournent de cette inépuisable source, qui veulent tirer de phrases nécessairement restreintes la solution des problèmes éternels! Le savoir humain est un flot toujours mouvant; il bat sans cesse de nouvelles plages et rien ne peut limiter ni suspendre cette marée continue. Pour s'arrêter, il faudrait qu'elle eût envahi l'espace incommensurable. Or, ce but de nos désirs, de nos efforts, nous ne l'atteindrons jamais.

Les esprits les plus vigoureux du seizième et du dix-septième siècles, se précipitèrent donc avec joie dans l'océan de la nature. Télésio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et Locke, cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. Rubens fut le poëte plastique de cette évolution intellectuelle, qui n'eut pas de poëte littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses faces les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle-même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abymes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. Elle engendra un magnifique univers, plein de contrastes, de variété, de splendeur et de ténèbres, image de l'univers qui nous entoure et mêle la joie à l'inquiétude, la séduction à la terreur.

CHAPITRE VI.

Antoine van Dyck.

Érection de croix, par Van Dyck. — Caractères qui le distinguent de Rubens. — Sa naissance à Anvers. — Son talent se développe de bonne heure. — Il passe cinq ans en Italie. — Fausse position dans laquelle il se trouve à son retour. Ses ouvrages n'ont point de succès. — Il voyage en Hollande, puis quitte son pays pour l'Angleterre.

Derrière le maître autel de l'église Notre-Dame, à Courtray, tout au fond de l'abside, se trouve un des plus admirables chefs-d'œuvre que la peinture ait jamais produits. Le tableau figure l'érection de croix : l'instrument funeste, à demi-soulevé, occupe diagonalement la toile. Il se détache sur un fond nuageux, dont la mélancolie sied bien au caractère

de la scène; les vapeurs néfastes ne laissent pas entrevoir un coin du firmament. Le Rédempteur est cloué au gibet que dressent des hommes vigoureux. Ses traits n'expriment ni la résignation, ni le dévouement, ni la charité : une amère et poignante douleur les anime seule. Le martyr n'accepte pas son supplice; il lève vers le ciel des yeux pleins de reproches, pleins d'une muette ironie et de funèbres questions. Son pâle visage, sa barbe et ses cheveux noirs augmentent l'énergie de ce dramatique appel aux principes de la justice. Quoique fixé au bois sanglant, le Christ a une attitude majestueuse; la couronne d'épines entoure son front comme un diadème royal. Son corps svelte et nerveux, d'élégantes proportions, se distingue aussi par quelque chose d'héroïque. C'est l'innocent qui demande compte à Dieu de ses tortures, qui proteste de toutes ses forces contre l'iniquité dont il est victime. Byron n'eût pas conçu différemment le type du malheur immérité. De cette bouche noble et fière, on croit entendre sortir le cri de tous les opprimés, qui depuis les époques les plus lointaines, ont payé de leur vie ou de leurs souffrances la gloire et le bonheur de l'humanité. Sacrifice éternel, qui trouble la conscience, jette l'esprit dans le doute, et soulève au fond des cœurs de sinistres problèmes! La vigueur morale dont la tête de Jésus porte l'empreinte est si grande qu'elle produit un effet sublime. Il semble que rien ne doive tenir contr'elle, contre cette force intime de la jus-

tice. La taille athlétique des bourreaux, leurs violents efforts paraissent mesquins auprès d'une telle puissance. L'exécution est digne de la pensée : on ne saurait porter plus loin la finesse, l'éclat et l'harmonie de la couleur. Ce morceau doit compter à la fois parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et parmi les chefs-d'œuvre du maître, Antoine van Dyck. Les costumes seuls ne sont pas très-heureux [1].

L'*Érection de croix* marque la différence qui existe entre le génie de Rubens et celui de Van Dyck. La nature avait donné à l'élève un sentiment plus poétique, dans la signification idéale de ce mot. Rubens brillait surtout par la magnificence de l'exécution, par l'habileté du pinceau et par son talent de compositeur : il ne sortait guère du monde réel pour s'élancer dans le monde de l'intelligence. Il est rare que ses tableaux fassent penser, qu'ils ouvrent au spectateur une issue vers les champs sans bornes de la réflexion. Les toiles de Van Dyck unissent fréquemment la poésie à la beauté plastique. L'œuvre tout-entière n'est pas dans ce que les yeux aperçoivent. La peinture prise en elle-même ne forme, pour ainsi dire, qu'un voile transparent, derrière lequel brillent de lointaines perspectives. L'âme s'y égare avec joie, heureuse de sonder ce vaste horizon, qui se présente à elle comme son domaine exclusif.

[1] Il faut dire aussi qu'un des bourreaux, vu par derrière, semble n'avoir que des cheveux et être dépourvu de crâne.

Le travail matériel est d'ailleurs plus suave, plus harmonieux que chez Rubens. Les types ont plus d'élégance, les poses plus de noblesse. Une vive sensibilité, qui parcourt toute la progression de l'élégie au drame, exalte ou attendrit les figures. L'ensemble et les détails portent le caractère d'une nature distinguée.

Si c'était là les seules différences qui séparent ces deux grands hommes, le second éclipserait le premier. Mais il y a entre eux les mêmes rapports qu'entre Van Eyck et Hemling. Comme Jean de Bruges, Pierre-Paul a inventé la manière employée par son successeur. Au milieu des éléments sans nombre que lui offrait le monde externe, il a choisi ou plutôt il s'est involontairement assimilé ceux qui convenaient le mieux à son génie. Une affinité secrète préparait cette union. Il a en outre donné aux matériaux ainsi récoltés une forme spéciale, et ils étaient susceptibles de mille combinaisons diverses. Son talent a donc été un moule, dans lequel ils se sont fondus. Sous l'un et l'autre aspects, son style lui appartient en propre; il l'a créé, tiré de sa substance. Van Dyck s'est emparé de ce brillant produit et l'a modifié selon son goût. Aux traits les plus énergiques, il a substitué des formes plus douces, qui charment et séduisent au lieu d'étonner et de frapper. Van Eyck et Rubens avaient construit de spacieuses cathédrales, pleines d'une austère grandeur : il n'y pénétrait qu'un jour som-

bre, qui portait au recueillement. Hemling et Van Dyck ont égayé l'édifice; il en ont changé la décoration, pour la rendre moins sévère; ils y ont fait entrer les rayons du soleil. Mais la majesté première a disparu : on ne la retrouve que de loin en loin dans l'ombre des chapelles ou des voûtes sépulcrales.

Un autre avantage de Rubens et de Jean van Eyck, c'est leur profonde unité. Pendant toute leur carrière, ils sont restés les mêmes : nulle forme disparate ne trouble et n'altère leur œuvre. Leur talent est comme une statue d'or pur et sans alliage. Nous avons vu que le séjour de Rubens en Italie n'exerça aucune influence sur sa manière. Il n'en fut pas ainsi de Van Dyck; on trouve des tableaux de lui qu'on prendrait pour des Corrège, des Titien ou des Paul Veronèse. Avant son départ, quand il ne suivait point les traces de son maître, il se rapprochait de Pierre Pourbus et de l'école brugeoise: après son retour, il se laissa le plus souvent guider par Rubens. Il a varié selon l'âge, les circonstances et les lieux [1]. Ses tableaux occasionnent beaucoup de méprises : on se trompe en cherchant à reconnaître au style lesquels sont de sa main. Sous ce rapport, Hemling éclipse lui-même Van Dyck. Il

1 L'incertitude et la mobilité de Van Dyck ont embarrassé les graveurs, et ses peintures ont été généralement très mal reproduites par le burin. L'unité de Rubens a au contraire aidé ses graveurs à se former une manière, qui exprime parfaitement son style : il a rendu ses interprètes dignes de lui.

n'a eu qu'un modèle et ne s'est pas aventuré dans mille routes sinueuses.

Antoine ne fut pourtant pas ce qu'on nomme d'ordinaire un imitateur. Sa puissante conformation ne lui permettait pas de jouer ce rôle subalterne. Dans tous ses ouvrages se trahit la fécondité morale d'un homme d'élite. Il a subi des influences, sans doute, mais non point d'une manière passive. Il porte avec grâce le costume étranger qu'il adopte, et souvent encore il le délaisse pour s'offrir à nous tel que la nature l'avait créé, libre, fier et imposant. L'*Érection de croix* offre tous les caractères du génie.

Antoine van Dyck, le plus idéal des peintres flamands, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Kupers ou Kuperis, seconde femme de François van Dyck, son père [1]. Tous deux étaient de Bois-le-Duc. Le mari exerçait la profession de peintre sur verre, non sans habileté; les vitraux passant alors de mode, il se livra au commerce des toiles et se procura ainsi une brillante fortune. La mère de notre artiste semble avoir été une femme de goût : elle s'était rendue presque célèbre par ses travaux à l'aiguille. On admirait beaucoup un tour de che-

[1] On a cru à tort qu'il était né de Jean van Dyck et de Cornélie Kersboom. Un descendant de notre artiste, du côté des femmes, a communiqué cette rectification au scrupuleux Van Immerzeel. Voyez son dictionnaire, t. Ier, p. 210. — Van Dyck fut baptisé le 23 mars, à l'église Notre-Dame.

minée, où elle avait brodé avec de la soie multicolore l'histoire de Suzanne : les contours en étaient très-nets et les teintes finement mélangées. Des rameaux entrelacés avec art formaient la bordure. On dit qu'elle y travailla d'une manière assidue pendant sa grossesse. Les nombreuses affaires de François van Dyck l'empêchaient d'instruire lui-même son fils : Marie Kupers se chargea de ce soin et apprit au jeune Antoine les premiers éléments de l'art qui devait le rendre illustre.

On le mit ensuite chez Henri van Baelen, l'ancien condisciple de Rubens dans l'atelier d'Adam van Oort. Ce fut en 1610, selon les registres de l'académie d'Anvers. Mais la supériorité du chef de la grande école flamande ne pouvait échapper aux regards chaque jour plus pénétrants du jeune Van Dyck. Il fit si bien que Pierre-Paul l'admit au nombre de ses élèves. Il recevait depuis cinq ans les leçons de Van Baelen [1].

Van Dyck montra bientôt de quoi il était capable, et Rubens ne tarda point à concevoir de lui la plus haute idée. Il le surveilla d'une manière toute particulière. C'était lui qu'il chargeait de dessiner en petit les tableaux qu'il voulait faire graver. Une anecdote prouve d'ailleurs son estime pour le puissant néophyte.

Quand Rubens avait terminé sa tâche journalière,

[1] Hookham Carpenter, p. 7.

on sait qu'il montait à cheval et s'en allait dans la campagne délasser son esprit, chercher de nouvelles inspirations. Ses élèves, profitant de son absence, tâchaient de voir les compositions qu'il était en train d'exécuter : ils séduisaient à force d'instances ou à l'aide d'une cotisation le vieux domestique Valveken, gardien du sanctuaire. Un jour qu'ils se pressaient autour d'un morceau fraîchement peint, l'un d'eux, le jeune Diepenbeck, fut poussé par les autres sur la toile et en effaça une partie, le bras et le menton d'une Vierge. A l'aspect du désastre, la consternation gagne la folle troupe : on délibère, on avise aux moyens de réparer l'accident. — « Van Dyck est le plus habile d'entre nous, dit Jean van Hoeck : il faut le charger de cette difficile opération. » Van Dyck employa de son mieux les deux ou trois heures de jour qui restaient, et le lendemain, lorsque Rubens examina son ouvrage, il y fut d'abord trompé : « Voilà, dit-il un bras et un menton, qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Il reconnut ensuite qu'une main étrangère avait touché à son tableau, mais l'anecdote le divertit et il pardonna de grand cœur aux espiègles [1].

[1] Descamps affirme que ce tableau était la fameuse *Descente de Croix*. C'est une erreur par trop grossière. La *Descente de Croix* fut livrée au serment des arquebusiers en 1612. Van Dyck avait alors treize ans et n'aurait pu être de force à tromper Rubens, chez lequel il n'entra d'ailleurs que trois ans plus tard. L'auteur n'en continue pas moins, avec une étourderie et un aplomb surprenants : « C'est

Dès l'année 1618, Van Dyck fut reçu membre de l'académie d'Anvers [1], et nul peintre sans doute n'avait obtenu si jeune cet honneur. Avant même qu'il eût quitté l'atelier de Rubens, il jouissait d'une réputation assez grande. Deux pièces en font foi. La première est l'acte passé entre les jésuites d'Anvers et Rubens, le 29 mars 1620, pour la décoration de leur église. On y stipule que le grand homme, après avoir dessiné lui-même les esquisses des 39 tableaux, pourra les faire exécuter par Van Dyck et ses autres élèves, sauf à les retoucher et à les terminer [2]. Antoine est le seul disciple que nomment les révérends pères. Une lettre écrite d'Anvers à Thomas Arundel, le 17 juillet 1620, par un agent du comte, renferme le second témoignage. On y lit ces phrases importantes : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans. Son père et sa mère sont très riches : on lui fera donc malaisément quitter la ville, d'autant plus que la fortune acquise par Rubens est pour lui

l'époque où l'on prétend que Rubens, ayant conçu une jalousie extrême contre cet illustre élève, lui conseilla de faire le portrait et d'abandonner l'histoire, » Rubens jaloux d'un gamin de treize ans ! la belle anecdote ! Il est inutile de dire que tous les spéculateurs en littérature l'ont fidèlement copiée.

[1] Régistres de l'Académie, cités par M. Mols.

[2] *Nouvelles recherches sur P. P. Rubens*, par M. Reiffenberg.

un motif d'y rester [1]. » On avait donc, dès cette époque, une si haute opinion de notre artiste qu'un célèbre amateur désirait l'attirer dans la Grande-Bretagne.

Il ne réussit pas immédiatement, mais quelques mois plus tard, pendant le séjour de Rubens en France, Van Dyck se laissa tenter. On pense que sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre dans les Provinces-Unies, ne fut pas étranger à cette résolution. Van Dyck semble être arrivé à Londres avec une députation des États, en janvier 1621. On a très peu de détails sur cette première excursion de l'artiste au bord de la Tamise. Le 16 février, il reçut deux mille cinq cents francs de Charles Ier, *pour un service spécial par lui rendu au monarque* [2]. Le 28, on lui donna un passeport : la note qui le concerne dans les registres de l'échiquier est fort singulière : « Un passeport pour Antoine van Dyck, serviteur de Sa Majesté, afin qu'il voyage pendant huit mois, en ayant obtenu la permission. Ainsi déclaré par le comte d'Arundel. » On voit que l'artiste avait dès-lors contracté un engagement envers le prince : il ne se fixa néanmoins dans la Grande-Bretagne que onze ans plus tard.

Peu de temps après son retour à Anvers, il partit pour l'Italie sur le conseil de Rubens. On a pré-

[1] Hookham Carpenter, p. 10 et 11. — Histoire et antiquités du château et de la ville d'Arundel, par A. Tierny; 2me vol. p. 489 et 490.

[2] Hookham Carpenter, p. 12; extrait des registres de l'échiquier.

tendu que le maître avait ainsi voulu éloigner un disciple dont il était jaloux. Le même sentiment lui aurait fait exciter le jeune peintre à se livrer de préférence au portrait. Cette version m'a tout l'air d'une sottise et d'une calomnie. Remarquons d'abord que Rubens avait la plus haute opinion des artistes qui ont su reproduire d'une manière exquise la face humaine. On trouva dans son domicile, après sa mort, vingt portraits du Titien copiés par lui. Cela prouve qu'il attachait une grande importance à ce genre, où le peintre lutte directement contre la nature. Quant au voyage d'Italie, Rubens devait le croire nécessaire, puisqu'il était resté lui-même plus de huit années sous l'ardent soleil de la péninsule. Leurs adieux prouvent d'ailleurs que la plus grande cordialité les unissait. Van Dyck offrit à son maître un portrait de sa femme, un Ecce homo et un Christ au jardin des oliviers, dans le moment où on le fait captif. « Ce morceau, dit Campo Weyerman, était admirablement dessiné, royalement peint et très naturellement éclairé par la lueur des torches. » Rubens en décora la cheminée de sa plus belle salle et en expliquait aux visiteurs les nombreux mérites. Pour témoigner à l'auteur sa reconnaissance, il lui donna le meilleur cheval de ses écuries [1]. Le maître et l'élève se pressèrent la main, et le jeune homme s'en alla tout rêveur.

[1] Campo Weyerman, t. 1er, p. 298.

Pendant qu'il cheminait sur l'ancienne route qui conduit d'Anvers à Bruxelles et laisse parfois découvrir de grands points de vue, il atteignit le fond d'une vallée, où se groupaient quelques chaumières, et fit une halte. Il était près du hameau de Saventhem; or, dans le hameau se trouvait la demeure champêtre d'une jeune personne de la cour, nommée Anna van Ophem. Isabelle lui avait confié une charge peu poétique, la surveillance de ses chiens[1]. Mais ce n'était sans doute qu'un titre honorifique et la gracieuse jouvencelle ne s'occupait probablement des limiers de l'archiduchesse que pour les flatter ou les menacer de sa cravache. Quoiqu'il en soit, Van Dyck l'avait vue et désirait la voir encore. Tournant sur la gauche, il prit une route de traverse que bordaient de magnifiques herbages. Un petit ruisseau y distribue la fraîcheur et la vie : le tic-tac d'un moulin et le bruit de l'eau qui tombe en écumant annonce par intervalles qu'il a plus d'une utilité. Au bout de dix minutes, Van Dyck frappait à la porte d'Anna. La belle ermite lui parut encore embellie. Elle ne le jugea pas d'une manière moins favorable. Van Dyck était alors un charmant cavalier, bien digne de fixer les regards des dames. Son élégante tournure, ses traits fins et suaves, ses légères moustaches, ses épaules bien dessinées, sa chevelure blonde,

[1] Mensaert, *le peintre amateur et curieux*, t. 1er, p. 195.

formant des boucles naturelles, le destinaient à inspirer des caprices. L'histoire ne dit pas comment la jeune personne le reçut; mais il est certain qu'elle ne fut pas cruelle envers lui. Dans cette retraite si poétique, où l'on n'entendait que l'uniforme chanson de la mésange et les savantes mélodies du rossignol, où le soleil n'éclairait que de gracieux tableaux, où la lumière de la lune ruisselait, comme un brillant fluide, sur la chevelure des saules pleureurs, tout conseillait l'amour, tout inspirait la tendresse, et l'haleine embaumée des prairies et le silence de la campagne. Van Dyck ne songea plus à continuer sa route : il mit au vert le destrier qu'il tenait de Rubens et erra le long des côteaux, sous les ombrages discrets, dans l'herbe en fleurs, avec sa jolie maîtresse. Quand la nature, si souvent contrariée, a uni deux êtres sympathiques, deux cœurs faits l'un pour l'autre, il semble qu'elle jouisse elle-même de leur enchantement. Elle boit comme eux à la coupe magique et les entoure d'illusions qui la rendent plus belle.

Dans ses moments de voluptueuse langueur, notre artiste reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé deux peintures pour l'église de Saventhem et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le premier tableau montra aux paysans charmés une sainte famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine; on éprouvait le désir de lui adresser les paroles de Gabriel : « Je vous salue,

Marie, pleine de grâce; soyez bénie entre toutes les femmes. » Les auteurs qui ont vu ce panneau maintenant détruit [1], s'accordent pour dire que la jeune personne méritait l'affection du peintre et qu'ils se fussent laissés prendre à un aussi agréable piège. Le second morceau existe encore : il figure St-Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante! le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens. Il procède directement du seizième siècle. On y admire la fine couleur, les lignes arrêtées de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois. Comme chez Raphaël la timidité du Perugin s'unit à une science plus grande, on retrouve dans ce tableau la charmante et naïve modération de Hemling, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. St-Martin, couvert d'une brillante armure, est assis sur un beau cheval blanc, le cheval même de Van Dyck. Il tient d'une main son épée nue, de l'autre un coin du manteau. L'élégance de son attitude, la délicatesse de ses traits, le bon

[1] Félibien, t. 2, p. 223. — Campo Weyerman, t. 1er, p. 298. — Mensaert prétend « que ce tableau fut emporté par des fourrageurs français, du temps des guerres dans le pays; que même ils en avaient fait des sacs pour mettre de l'avoine. » Cette dernière allégation ne me parait pas vraisemblable, car le St-Martin étant sur bois, l'ouvrage correspondant devait l'être aussi.

goût de son ajustement, de la toque et de la plume qui ornent sa tête, sont au-dessus de tous les éloges. Le mendiant principal tire l'autre coin du morceau d'étoffe : la hardiesse et la vigueur de sa pose, de son torse, de sa musculature, n'auraient pu être poussées plus loin. Le second mendiant a le front ceint d'un bandeau de malade, pardessous lequel il lance au jeune guerrier un coup d'œil haineux et féroce, où est peinte l'envie. Derrière le saint, un écuyer à cheval montre sa tête noble et expressive. L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise ; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes.

Malheureusement Rubens n'était pas de cet avis : le séjour de son disciple à Saventhem l'inquiétait et le chagrinait. Il le croyait perdu entre les bras de son Armide. Aussi employa-t-il tous les moyens pour l'éloigner de l'enchanteresse. Il stimula sa curiosité, son ambition : il lui envoya un certain chevalier Nanni, comme Godefroi de Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud, et Van Dyck se laissa fléchir. Il partit avec le messager de Rubens, quittant l'amour pour la gloire et ne comprenant point le triste échange qu'il faisait.

Par la suite il revit l'aimable délaissée : mais l'ivresse du cœur ne l'inspirait plus. La poésie étant donc absente, il la représenta au milieu des chiens

qu'elle surveillait; au-dessous de chacun d'eux se trouvait le nom de l'animal. En 1763, on voyait encore ce tableau près de Bruxelles, au château de Tervueren [1].

Le St-Martin qui orne encore l'autel de la petite église où l'avait placé Van Dyck, courut lui-même de grands périls. Vers 1750, le curé de la paroisse et ses acolytes eurent la belle idée de le vendre à un M. Hoet, de La Haye, pour la somme de 4000 florins, argent de Brabant, et cela sans avoir obtenu la permission du seigneur, le comte de Konigseck, non plus que l'assentiment du conseil municipal et des villageois; mais les paysans sauvèrent le tableau. Quand ils surent qu'on l'avait détaché, qu'on l'avait même déjà emballé, ils accoururent avec des arbalètes, des faux, des gourdins et des fourches, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, tous prêts à livrer bataille. L'acheteur ayant pris la fuite, les uns le poursuivirent, pendant que les autres cernaient l'église. Le délinquant fut obligé de passer dans la haie qui entourait le jardin du curé, puis de gagner Bruxelles à travers champ. Le tableau resta au pouvoir des insurgés : le conseil municipal étant alors réuni, tança énergiquement le prêtre et ses complices. On réintégra le chef-d'œuvre sur l'autel d'une manière triomphale [2].

[1] Mensaert, *le peintre amateur*, 1re partie, p. 161.
[2] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 187.

Plus tard, en 1806, lorsque les Français le voulurent enlever, on n'osa point commencer l'opération avant qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles, pour protéger les spoliateurs. Le St-Martin orna le Louvre jusqu'en 1815 : il fut alors rendu aux villageois, qui méritaient bien de le garder [1]. Il y a deux ou trois ans, un riche américain avait offert cent mille francs à des personnes peu scrupuleuses pour en obtenir la possession d'une manière quelconque ; elles tâchèrent de le dérober pendant la nuit. Mais des chiens donnèrent l'éveil : les fripons n'eurent que le temps de se sauver. Depuis ce temps, un gardien couche dans l'église [2]. On voit que le peuple, en Belgique, n'est pas aussi indifférent que les autres classes à la gloire nationale.

Van Dyck cependant finit par traverser les Alpes : de leurs neigeux sommets il descendit tout droit aux lagunes vénitiennes. Dans la cité des doges, il ne s'occupa que de perfectionner son talent, d'analyser les secrets principes des Bellini, des Titien, des Giorgione et des Paul Veronèse. Il continua ces études fécondes aussi longtemps que le lui permit sa bourse; puis il alla travailler à Gènes. Il se rappelait sans doute le brillant accueil fait à Rubens par les familles aristocratiques de cette ville opulente. Il n'y fut pas moins bien reçu et l'on employa immé-

[1] Hookham Carpenter, p. 16.

[2] Je tiens ce fait des villageois eux-mêmes.

diatement son pinceau. Les Balbi, les Spinola, les Raggi, les Pallavicino, les Brignoli voulurent qu'il retraçât leur image : on trouve encore aujourd'hui dans leurs palais un grand nombre de ces morceaux [1]. L'inspiration qui manquait aux portraitistes du seizième siècle abonde chez Van Dyck. Une noblesse idéale transfigure ses personnages. On dirait qu'ils forment une race à part et n'ont de l'humanité que ses vertus et ses talents. Quels traits pleins de finesse, de distinction ! Quel air pensif et réservé, sans hauteur ni dédain ! Quelles poses faciles et chevaleresques ! Ne semble-t-il pas que ces héros, ces princes, ces mignons du sort n'aient jamais connu, ne connaîtront jamais les disgrâces de la vie, les humiliations de l'expérience? Un artifice ingénieux augmente leur caractère de dignité. Ils portent des costumes noirs ou très-sombres, sur lesquels se détachent seulement les guipures de leur linge et la blancheur de leurs mains. L'attention se concentre uniquement sur ces belles mains et sur la physionomie ; les corps semblent disparaître. Les organes qui expriment l'intelligence brillent aux

[1] Voici l'énumération de quelques uns, pour ceux qui voudraient les étudier sur place . « les portraits équestres de Giulio Brignole et de Paolo Balbi ; celui du doge Pallavicino dans son costume d'ambassadeur auprès du Saint-Père ; Spinola couvert de son armure d'acier poli ; l'image d'un jeune homme de la famille impériale, tableau acheté par Christine de Suède et qui était exposé à Rome, lors du séjour de Bellori dans cette ville. Bellori , *Vite dei Pittori,* 4 vol. Genève 1674. — Hookham Carpenter, p. 18.

dépens de ceux où règne la matière. Cela seul suffit pour communiquer à l'individu quelque chose de noble et d'idéal. Les païens faisaient justement le contraire. Le peintre Joshua Reynolds le remarque dans un de ses discours plus fameux que précieux : « Les sculpteurs anciens, dit-il, négligeaient de donner même l'expression générale des passions aux traits de leurs statues : le groupe des *Boxeurs* en est une preuve curieuse ; ils se livrent le combat le plus animé d'un air parfaitement tranquille. Il ne faudrait point imiter une pareille contradiction : pourquoi en effet l'expression du visage ne correspondrait-elle pas à l'attitude et aux mouvements du corps ? Si nous mentionnons ce défaut, c'est pour montrer qu'il avait sa source dans une habitude de négliger ce que l'on considérait alors comme relativement sans importance [1]. » Ainsi, jusque dans les portraits de Van Dyck, jusque dans la reproduction d'un modèle particulier, l'influence du dogme chrétien se manifeste.

Ses images de femmes, moins nombreuses que ses portraits d'hommes, me semblent aussi moins heureuses.

Lorsqu'il eut passé quelque temps à Gênes, Van

[1] Sir Joshua Reynolds, *Discourses on painting*, vol. II, p. 44. — Nous avons nous-même exprimé une opinion analogue, mais bien plus générale dans le premier volume de cette histoire, pages 174 et 175. Mais nous ne sommes point fâché de citer en passant une autorité. Les noms valent mieux que des raisons pour la plupart des hommes.

Dyck prit le chemin de Rome. Il voulait enfin voir ce glorieux atelier, où une école si habile avait produit tant de chefs-d'œuvre. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été jadis nonce du St-Père en Flandre et avait conçu pour les habitants une vive affection, le pria de se loger dans son palais. Il lui demanda ensuite un épisode de la Passion, éternelle histoire du peuple et des hommes de génie, que les classes privilégiées martyrisent tour à tour. Le prélat lui fit faire en outre son portrait : ce dernier tableau, qui orne maintenant la galerie de Florence, y excite une admiration unanime et passe pour un de ses meilleurs ouvrages. Deux morceaux religieux, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, placés actuellement dans le palais pontifical de Monte-Cavallo, datent aussi de cette époque [1]. Van Dyck aurait peut-être longtemps résidé au bord du Tibre, sans une circonstance fâcheuse qui l'en éloigna. Les artistes flamands qui habitaient la ville éternelle y formaient une sorte de colonie dépravée. Des témoignages contemporains et irréfragables nous ont appris quelles étaient leurs mœurs. Ils cherchaient les grandes pensées au fond des bouteilles et les sentiments délicats sous les rideaux des courtisanes : l'ivrognerie et la luxure

[1] Il faut en dire autant des portraits de sir Robert Shirley et de son épouse, aujourd'hui à Petworth, et de plusieurs tableaux qu'on voit à Rome dans les palais Braschi, Colonna, Corsini et autres.

leur paraissaient les plus puissantes des muses. C'étaient les débris d'une école agonisante, qui allait expirer ivre-morte. Le jeune peintre appartenait à l'école nouvelle, sobre, fière et distinguée. Il dédaigna les grossiers plaisirs de ses compatriotes et ne voulut point hanter les cabarets. On le trouva orgueilleux, suffisant, détestable. La nature, comme une fée bienveillante, lui avait d'ailleurs octroyé dans son berceau des dons magnifiques. S'il buvait moins, ils peignait beaucoup mieux que ses prétendus confrères : l'envie néerlandaise augmenta la haine qu'ils lui portaient. Une cabale ne tarda point à s'organiser; on le décria partout, on le chagrina, on l'insulta. Les vils moyens que l'on employait contre lui le dégoûtèrent : il prit sagement la résolution de partir. Un de ses biographes dit à ce propos : « On doit regretter qu'il n'ait point eu assez de caractère pour soutenir les attaques des ennemis de sa gloire et qu'il se soit ému de leurs accusations au point d'abandonner la ville et de retourner à Gênes [1]. » Mais qu'aurait-il pu gagner dans un pareil conflit ? Ne valait-il pas mieux fuir la lutte et penser comme le poète :

> Allez donc, ennemis de son nom ! foule vaine !
> Autour de son génie épuisez votre haleine !
> Recommencez toujours ! ni trêve, ni remord.
> Allez, recommencez, veillez, et sans relâche

[1] Hookham Carpenter, p. 19.

Roulez votre rocher, refaites votre tâche.
Envieux! . . . lui poète, il chante, il rêve, il dort.

Votre voix, qui s'aiguise et vibre comme un glaive,
N'est qu'une voix de plus dans le bruit qu'il soulève.
La gloire est un concert de mille échos épars,
Chœurs de démons, accords divins, chants angéliques,
Pareil au bruit que font dans les places publiques
Une multitude de chars.

Le nouveau séjour du peintre flamand dans la ville maritime fut de courte durée. Il passa bientôt en Sicile, ayant pour compagnon le chevalier Vanni. Philibert de Savoie, qui exerçait la vice-royauté de l'île, le reçut à Palerme et lui fit faire son portrait. Une tradition écossaise prétend qu'un homme sur le point de mourir voit son propre fantôme lui apparaître : l'image exécutée sous les yeux du prince sembla jouer à son égard le rôle du spectre menaçant. Le mystérieux réseau de la peste enveloppa la Sicile et le gouverneur expira comme les plus pauvres insulaires. Sans s'armer d'un courage inutile, Van Dyck prit la fuite. Il emportait un grand tableau qu'il avait commencé pour la chapelle de la confrérie du Rosaire : il le finit à Gênes et l'expédia aux religieux associés.

Nous ne suivrons point l'artiste belge dans ses nombreuses pérégrinations, à Turin, à Florence, à Milan, à Brescia. Partout il laissait des traces de son passage, traces brillantes et fragiles, que le temps respecte encore, mais qu'il effacera quelque jour de son pied souverain.

Antoine était depuis cinq ans hors de sa patrie et désirait naturellement la revoir. Il songeait à cette maison de la Courte rue neuve [1] où il avait pour la première fois vu la lumière, où il avait passé son enfance. Il rentra dans son pays à la fin de l'année 1626. On le reçut d'une manière en même temps flatteuse et chagrinante. On avait conservé de lui une haute opinion ; le bruit de la gloire qu'il avait acquise pendant ses voyages était sans doute parvenu au bord de l'Escaut : les Flamands lui montrèrent donc les meilleures dispositions. Ils ne croyaient point toutefois qu'il pût égaler Rubens et ne lui assignaient dans leur estime qu'une place subalterne. Pierre-Paul jouissait alors d'une renommée immense, qui devait nuire à tous ses disciples et à tous ses concurrents. La bonté du grand homme atténuait seule les effets de son propre génie.

Le plus habile de ses élèves commença par vendre fort mal ses tableaux : c'était à peine s'il gagnait de quoi vivre. Il s'en plaignit devant Rubens lui-même. Le lendemain Pierre-Paul entra dans son atelier, lui parla d'une manière affectueuse et, pour le tirer de peine, lui acheta immédiatement toutes les compositions qu'il avait terminées [2].

Houbraken, et après lui Descamps, rapportent que le chef de l'école anversoise poussa plus loin la

[1] Elle existe encore et fait partie de la troisième section, n° 300.
[2] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 159.

bienveillance, qu'il offrit au jeune homme sa fille ainée en mariage, mais que l'amour de Van Dyck pour la mère l'empêcha d'accepter. Ce qui rend cette anecdote souverainement curieuse, c'est que Rubens n'avait pas alors de fille, sa première femme, Isabelle Brandt, ne lui ayant donné que deux fils, Albert et Nicolas. Isabelle d'ailleurs était morte depuis le mois de juillet 1626, et la passion de Van Dyck, en le supposant épris d'elle, aurait été bien innocente. Elle ne pouvait mettre en danger la vertu de la dame.

A la fin cependant les moines Augustins d'Anvers chargèrent notre artiste d'exécuter un tableau pour le maître-autel de leur église [1]. Van Dyck fit une œuvre d'une grande majesté. Elle représente St-Augustin en extase et soutenu par deux anges, qui lui montrent le ciel, où apparaissent les trois personnes divines et une foule de chérubins : Ste-Monique, mère de l'agonisant, se tient près de lui. La robe claire du philosophe catholique formait le centre du tableau; or, la règle des Augustins leur prescrit de porter des robes noires. Le prieur exigea que le vêtement du Saint fût assombri. « On ne reconnaîtra jamais, dit-il au peintre, le fondateur de notre ordre; ou noircissez-moi ce vêtement, ou gardez votre tableau. » L'artiste maudit sans doute la nécessité qui le forçait de détériorer son œuvre, mais

[1] En 1628.

il se résigna. Il n'en fut pourtant pas quitte à si bon marché. Quand l'heure vint de payer son travail, les moines prétendirent que leur caisse était vide et lui annoncèrent qu'il fallait, bon gré mal gré, attendre un moment plus favorable. Antoine rongea son frein. Pour obtenir la somme qui lui était due, il exécuta un crucifix admirable et le donna *aux bons pères,* en souvenir de leur honnêteté [1]. Ils lui remirent alors 600 florins [2]. Un siècle après, le monastère ayant vendu le *Christ,* ce tableau seul rapporta à la maison une somme bien plus considérable.

Van Dyck historia encore vers la même époque une toile qui devait être placée dans l'église St-Michel, à Gand, et une autre destinée aux Récollets de Malines. La première figure un épisode de la Passion, mais de nombreux repeints lui ont enlevé presque toute sa valeur. La seconde, qui est infiniment mieux conservée, orne la cathédrale de St-Rombaud. Elle a pour sujet le Christ entre les deux larrons. La lumière la plus vive éclaire le magnifique torse de Jésus. Une bouffissure inconvenante dépare les traits : les joues grasses ont un air lymphatique et malsain. La tête manque par suite de dignité, ce

[1] Campo Weyerman, t. I[er], p. 301 et suivantes.

[2] On a trouvé sur les registres du couvent la note que voici : « 1628. *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans, St-Augustini in extasi contemplantis divina attributa, a Domino van Dyck depicta. Constitit 600 florenis.*

qui est un grave défaut. Le peintre a donné aux voleurs des attitudes énergiques, où il a pu faire briller son adresse. Le bon larron envisage le Christ avec une expression douce et pieuse, le mauvais se détourne d'une manière très-dramatique. Les plus belles figures sont celles de la Vierge et de St-Jean : mais l'excès de la douleur ôte à celui-ci toute noblesse; il roule des yeux égarés sous des paupières sanglantes. La Vierge, d'un ton gris de lin qui rappelle Murillo, se livre à une touchante douleur : il est seulement fâcheux que ses lèvres noires dépassent aussi la vraisemblance. Au pied de la croix, sur la gauche, on aperçoit les têtes de deux hommes qui gravissent la pente cachée de la montagne, absolument comme dans le tableau de Rubens que possède le musée d'Anvers et qui représente le même sujet. L'élève toutefois n'a point égalé le maître [1].

Cependant Rubens, occupé de ses missions diplomatiques et voyageant presque sans relâche en Hollande, en Angleterre et en Espagne, laissait le champ libre à son jeune rival. Aussi les commandes

[1] M. Morissens a dernièrement restauré cette toile de la manière la plus habile, en ménageant la couleur avec un soin tout particulier. Je l'ai vu travailler de mes propres yeux et je me plais à lui donner les éloges qu'il mérite. Un brocanteur de tableaux n'a cependant pas craint d'employer le mensonge pour lui susciter des chicanes. Il a adressé aux feuilles belges des lettres écrites dans un patois aussi déplorable que ses mauvaises intentions.

et les gens curieux de lui faire reproduire leurs traits vinrent-ils bientôt se disputer les magiques ressources de son talent. Il peignit en deux ou trois années plus de trente productions pour les églises et pour d'autres monuments publics. Une foule de grands personnages posèrent aussi devant lui. Ce fut alors qu'il copia les figures historiques de l'archiduchesse Isabelle, du cardinal Infant, de Marie de Médicis et de Gaston, duc d'Orléans, qui fuyaient la colère de Richelieu : le prince Thomas, le duc d'Aremberg, le duc d'Alva, Antoine Triest, évêque de Gand, l'abbé Scaglia, augmentèrent cette troupe illustre. Il dessina de plus toute une collection de portraits des hommes fameux de son époque, guerriers, poètes, savants, historiens et artistes. Ferdinand II, Gustave Adolphe, Wallenstein, Tilly, Papenhein se trouvent dans le nombre et l'on suppose que l'artiste avait fait une excursion en Allemagne pour peindre leurs effigies.

Frédérick de Nassau, prince d'Orange, l'appela en Hollande, où il habitait le plus charmant séjour des Pays-Bas, la gracieuse ville de La Haye. Le peintre dût admirer les antiques ombrages de la promenade nommée *Le Bois,* reste des vieilles forêts néerlandaises, la sauvage tristesse des dunes et les gais canaux de la cité pittoresque, bordés de tilleuls verts, de maisons rouges et de mille navires dressant leurs mâts plus haut que les toitures. Il fit les portraits du prince, de la princesse et de leur famille

et d'un grand nombre de personnes éminentes [1].

Pendant qu'il était en Hollande, le désir lui prit de voir le célèbre François Hals. Il crut le trouver chez lui et alla frapper à sa porte. Mais l'artiste aimait mieux le tintamarre, la fumée des cabarets et les grosses couleurs des servantes joufflues que la sobre et calme retraite de l'atelier. On finit par le découvrir dans l'arrière salle d'une tabagie, où il supputait philosophiquement combien de verres renferme une bouteille. « Un beau monsieur vous demande, » lui dit-on. Il avala une dernière gorgée pour ne pas mourir de soif en chemin et se dirigea lentement vers sa demeure. Antoine le voyant paraître après une longue attente, lui dit qu'il était un amateur étranger, que sa réputation lui avait inspiré le désir de se faire peindre par lui, mais qu'il ne pouvait rester plus de deux heures. — « Je prendrai mes mesures en conséquence, » répartit François. Il saisit la première toile qui se trouva sous sa main, arrangea en toute hâte sa palette et attaqua le travail comme un soldat qui monte sur la brèche. Les coups de pinceau pleuvaient, l'image se dessinait comme par enchantement. — « Ayez la complaisance de vous lever, dit bientôt le joyeux artiste, et de regarder votre por-

[1] De Piles assure que Van Dyck, sollicité par le cardinal de Richelieu, vint en France peu de temps après ; mais Félibien ne mentionne pas ce voyage et De Piles est un si pauvre historien que son affirmation dénuée de preuves ne mérite aucune confiance.

trait. » — Van Dyck lui donna les plus grands éloges et se mit à causer sans façon avec lui, ayant soin de n'employer aucune expression technique. — « La peinture, lui dit-il au bout de quelque temps, me paraît une chose bien facile. J'ai envie d'essayer ce que je pourrais faire. » — Il prit donc une toile, le Hollandais s'assit à son tour, et Van Dyck trempa son pinceau dans la couleur. Il expédia la tâche aussi rapidement que François Hals lui-même. Le dernier s'étonnait de ce qu'un novice maniât le pinceau avec tant d'agilité. Ce fut bien autre chose, quand l'artiste flamand lui montra son œuvre. Il n'y eut pas plutôt jeté les yeux qu'il s'écria : « Vous êtes certainement Van Dyck : lui seul est capable de travailler ainsi. » Et lui sautant au cou, il lui témoigna son plaisir d'une façon cordiale et rustique.

Van Dyck fit emporter son image et donna aux enfants du peintre ivrogne quelques pièces de dix florins. Les marmots ne les gardèrent pas longtemps; le père se hâta de les mettre à l'abri dans sa poche, puis alla oublier son talent auprès d'une canette et se griser en l'honneur du généreux Anversois. Il était si content de son sort, qu'il avait refusé de le suivre à Londres [1].

Un des derniers morceaux que notre artiste exécuta avant de partir pour l'Angleterre fut l'*Érec-*

[1] Campo Weyerman, p. 353 et 354.

tion de Croix que l'on admire à Courtray. Les chanoines de l'église St-Martin, qui l'avaient demandé au grand homme, passaient pour n'avoir point su l'apprécier. Une lettre de Van Dyck lui-même prouve que l'anecdote est complètement fausse. Il en a été parlé dans la préface de ce volume [1]: nous allons la traduire.

Anvers, 20 mai 1631.

Monsieur Braye,

Votre agréable lettre du 13 de ce mois et les douze petites gauffres m'ont été fidèlement remises; j'ai reçu aussi de M. Marcus van Woonsel la somme de cent livres flamandes (600 florins) pour le tableau que vous m'aviez commandé; je vous remercie de ce double envoi. J'avais à cœur de vous satisfaire et j'apprends avec plaisir que j'ai réussi, que le doyen et les autres chanoines ne sont pas moins contents de mon œuvre. Vous me demandez, comme souvenir, l'esquisse de ce morceau; je ne veux point vous la refuser, quoique assurément je n'accordasse le même avantage à nul autre. Je l'ai donc envoyée à M. Van Woonsel, afin qu'il vous la transmette; sur quoi je finis, me tenant prêt à vous servir selon mes forces, vous priant d'agréer mes salutations cor-

[1] Pages 24 et 25.

diales et mes vœux pour que le ciel vous donne une vie longue et fortunée [1].

Votre humble serviteur,

ANTOINE VAN DYCK.

Les termes de cette missive montrent suffisamment que Van Dyck n'eut pas besoin de se quereller avec les chanoines et de leur dire qu'ils étaient des ânes. Les seuls ânes dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui prennent le nom d'historiens.

[1] Croirait-on que cette pièce a donné lieu à une sorte de plagiat? Elle avait été découverte par M. De Bast, avec plusieurs autres lettres du chanoine Braye, de Marcus van Woorsel et de Van Dyck, relatives au même sujet: M. De Bast publia celle-ci une première fois dans le 3e volume des *Annales Belgiques* et une seconde fois dans le *Messager des arts et des sciences*, année 1823, page 173. Un escamoteur littéraire, inspecteur des écoles normales en Belgique, eut pourtant l'audace de copier la missive et de l'insérer dans le bulletin de l'Académie archéologique d'Anvers, comme s'il avait fait lui-même la trouvaille. M. Hymans s'est laissé prendre au piège et a innocemment reproduit le mensonge dans sa traduction de Carpenter. Ce sont les pillages perpétuels de ce prétendu auteur, qui ont fait composer l'épigramme suivante:

> Tu surveilles, je crois, l'instruction publique?
> Celui qui te nomma ne peut s'en faire honneur.
> Ta place était marquée au fond d'une boutique;
> Nul n'aurait mieux que toi su voler la pratique:
> Tes écrits frelatés le prouvent au lecteur.

CHAPITRE VII.

Antoine van Dyck.

Description de plusieurs tableaux peints par Van Dyck. — Anecdote curieuse. — Faveur que Charles I[er] témoigne à l'artiste. — Il le nomme chevalier. — Enthousiasme de l'aristocratie anglaise pour son talent. — Ses mœurs dissolues. — Il épouse Marie Ruthven. — Sa fin précoce.

La chronologie des peintures de Van Dyck n'est pas aussi connue, aussi bien établie que celle des ouvrages de Rubens. On a donc de la peine à suivre ses traces, à étudier les formes diverses de son talent. On ne sait, par exemple, à quelle époque il fit le tableau si digne d'intérêt que l'on voit au musée d'Anvers et qui représente le Sauveur sur la

croix, entre St-Dominique et Ste-Câtherine de Sienne. Un rocher placé à la base du glorieux gibet porte cette inscription :

Ne patris sui manibus
terra gravis esset,
hoc saxum cruci advolvebat
et huic loco donabat
Antonius Van Dyck.

Elle révèle dans le peintre un sentiment de piété filiale honorable pour son père et pour lui, car ce sont les bons pères qui font les fils reconnaissants. Mais, chose étrange, on ignore même à quelle église était destinée cette page commémorative. Elle est pleine de douleur. Le Christ a cessé de vivre, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune d'hiver, Ste-Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de St-Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps et de volumineuses draperies augmentent ce défaut. Les personnages n'occupent pas la moitié de la toile : des nuées, différents accessoires envahissent le reste. On peut dire avec certitude que Rubens n'eût pas ainsi composé ce tableau.

On ne sait pas non plus quand notre artiste peignit les deux magnifiques toiles du musée d'Anvers, qui représentent le Christ mort et descendu de croix.

L'une passe pour avoir été faite pendant son séjour en Italie, l'autre le fut évidemment après son retour. Le dessin et la couleur de la première trahissent l'influence de Venise : on y remarque les teintes sombres, chaudes et harmonieuses du Titien. Le corps du Fils de l'homme est appuyé sur le giron de sa mère, assise au pied d'une roche. Les bras étendus, elle regarde le ciel avec désespoir et a l'air d'implorer le secours divin pour résister à l'affliction qui l'accable. St-Jean soulève la main gauche du Christ et en montre la plaie à un ange sortant des nues. Celui-ci joint les mains d'un air de profonde tristesse; un autre envoyé cache sa figure et ses pleurs. Ce cadavre étant placé de côté, le spectateur le voit de face; c'est un beau travail assurément. La vigueur, l'harmonie, le noble caractère et l'habile disposition de l'ensemble frappent dès le premier abord.

Le goût de Rubens a jeté sur le second morceau un reflet bien visible : seulement les types sont plus fins, plus élégants que chez le maître. Une grande roche qui surplombe et une partie du ciel occupent tout le haut de l'image, ce qui est contraire aux principes de Pierre Paul. Nous ne signalerons pas quelques autres différences moins graves. Le Christ a bien la pesanteur et l'inerte abandon de la mort. Sa mère regarde le ciel avec un sentiment de profonde douleur et paraît invoquer l'assistance du juge éternel, comme dans l'œuvre précédente. Madeleine

porte cette magnifique robe de soie jaune que Rubens a coutume de draper autour d'elle. Elle baise la main du grand prophète en versant des larmes et sur la figure de St-Jean roulent aussi des pleurs.

Pendant les cinq années où Van Dyck étonnait ses compatriotes en multipliant les preuves de son talent supérieur, il ne faut pas croire qu'on le laissât tranquille. Les flèches perdues des envieux sifflaient à ses oreilles. Mais s'ils ne l'atteignaient point au cœur, ils troublaient du moins son repos. Schut, Van Hoeck et d'autres jaloux, ses anciens camarades d'atelier, allaient partout le dénigrant. Il peignait d'une façon mesquine, à les entendre; « il ne savait pas manier la brosse et ils lui avaient vu exécuter la poitrine d'un ange grand comme nature avec un petit pinceau » [1]. Le dégoût de ces tracasseries lui avait fait accepter avec empressement l'invitation du prince d'Orange. Elles le déterminèrent bientôt à quitter pour toujours sa patrie.

Mais avant de s'embarquer pour Londres, il essuya une dernière mésaventure, qui fut loin de changer sa résolution. Un certain évêque, nommé Antoine, lui fit dire de passer chez lui pour exécuter son portrait. Ce prélat avait des formes colossales, qui lui eussent permis de jouer le rôle de St-Christophe dans les célèbres processions d'Anvers. Au contraire, Van Dyck était plus grand sous

[1] Campo Weyerman, t. 1er p. 302.

le rapport intellectuel que sous le rapport matériel. Il envoya au palais du prince de l'église tout son attirail de peintre, puis il se présenta lui-même. Son bagage était resté dans une antichambre, où le porteur l'avait placé. Le noble personnage reçut le coloriste sans abandonner son fauteuil de velours vert et ne répondit à ses compliments que par un signe de tête. Ce salut de bélier vexa le grand homme, mais il dissimula son humeur et garda le silence, pour voir comment se terminerait cette farce ecclésiastique. Le prêtre dévisageait l'artiste avec une sainte effronterie, comme un pasteur habitué à régir despotiquement le troupeau des fidèles : mais dans cette lutte de regards, le peintre ne lui laissait aucun avantage. Il finit donc par lui adresser la parole avec l'aménité d'un ours : « N'êtes-vous pas venu, lui demanda-t-il, pour faire mon portrait ? » — « Je me tiens à la disposition de votre Éminence, » repartit Van Dyck; et s'étant offert une chaise à lui-même, il s'assit tranquillement. L'évêque attendit, le coloriste ne bougea pas. « Mais, s'écria le Goliath tonsuré, pourquoi n'allez-vous point chercher vos instruments? Comptez-vous que j'irai moi-même ? » — « Comme vous n'avez point commandé à vos domestiques de me les apporter, je pensais, dit le peintre, que vous vouliez me rendre ce service. » Le prélat devint du plus beau rouge cramoisi, et, s'élançant hors de son fauteuil, il vociféra dans un transport de colère : « Antoine, Antoine, vous

n'êtes qu'un petit aspic, mais vous renfermez beaucoup de venin. » Le dessinateur se dirigea vers la porte : il craignait que le pieux colosse ne tombât sur lui et ne l'écrasât de sa pesanteur bénite. Quand il fut près du seuil, il se moqua de l'orgueilleux dignitaire, si indigne du rang qu'il occupait, et lui cria d'un air goguenard : « Antoine, Antoine, vous êtes un volumineux personnage; mais vous ressemblez à l'arbre qui produit la canelle : l'écorce est en vous ce qu'il y a de meilleur [1]. »

Cependant Charles I[er], grand amateur de peinture, désirait appeler et fixer Van Dyck en Angleterre. Il avait alors pour premier ministre le comte d'Arundel, qui connaissait et protégeait depuis longtemps l'élève de Rubens. Un portrait de Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, fait par l'artiste à Anvers, augmenta le désir du prince. Sir Endimion Porter, gentilhomme de sa chambre, lui avait donné une autre toile de Van Dyck, figurant Armide et Renaud. Le favori du monarque pria donc l'habile portraitiste de venir dans la Grande-Bretagne. Il y arriva en 1632, à la fin de mars ou au commencement d'avril, et fut reçu par le roi de la

[1] Campo Weyerman, t. I[er], pages 305 et suiv. L'auteur Hollandais nomme cet individu Antoine Triest : il commet par là une erreur évidente, car Van Dyck a non-seulement peint le portrait du judicieux évêque de Gand, mais il l'a en outre gravé. C'était un habile connaisseur en peinture, Rubens avait exécuté pour lui le Massacre des innocents et la Conversion de St-Paul. Duquesnoy fit son buste et son mausolée.

manière la plus flatteuse. Il lui donna d'abord pour séjour la maison d'Edouard Norgate, protégé du comte d'Arundel, et voulut que toutes ses dépenses fussent à sa charge [1].

« Son envie de loger confortablement le grand homme est prouvée, dit Carpenter, par une pièce qui se trouve aux archives de l'État et qui est écrite par sir François Windebanke : elle est intitulée : « *Choses à faire.* » On y trouve cette note : « *Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck.* » On lui assigna bientôt des appartements à Black-friars, et une résidence champêtre à Eltham, dans le comté de Kent. Ce n'étaient point là les manières de l'évêque Antoine.

L'élégance aristocratique de Van Dyck, les termes choisis dont il se servait et ses mœurs distinguées plaisaient au monarque. Il lui montra sur le champ une faveur peu ordinaire, car il n'avait pas moins de sympathie pour l'homme que pour l'artiste. Souvent il quittait dans sa barque le palais de Whitehall et s'en allait oublier près du peintre les graves questions de la politique. Son esprit se calmait devant les scènes tranquilles imitées par le pinceau. Il examinait d'un œil attentif le travail du glorieux banni. Là du moins les passions des hom-

[1] Ce fait est constaté par un acte sous seing privé, qui porte la date du 21 mai 1632. Voyez *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, par Hookham Carpenter.

mes n'étaient plus menaçantes : elles ne servaient qu'à inspirer le génie et prenaient un caractère de grandeur poétique, de sublime désintéressement. La douce lumière de l'atelier semblait encore les rendre plus pures.

Au bout de trois mois, le 5 juillet 1632, le prince lui conféra le titre de chevalier. Il lui fit en outre présent d'une chaine d'or, à laquelle était suspendu son portrait, environné de diamants. Il avait déjà peint le monarque en pied, ayant près de lui l'héritier du trône et la Reine qui tient dans ses bras la princesse Marie : cette œuvre excellente orne le château de Windsor. Il avait même exécuté une autre image en pied du roi et une effigie moins grande de la reine.

Van Dyck eut toujours la passion des héros et des tyrans, un goût très-vif pour les plaisirs de l'amour. Dès son arrivée à Londres, il se laissa exalter par les belles formes de Lady Venetia, femme de son ami et protecteur, sir Kenelm Digby. Quatre fois dans une seule année, cet admirable modèle communiqua ses enchantements à son pinceau. Une des toiles nous l'offre sous les attributs de la Prudence, et mérite le nom de chef-d'œuvre [1]. Lady Venetia mourut subitement le 1er mai 1633. L'artiste voulut encore la peindre sur son lit funèbre. Il lui donna l'expression d'un tranquille sommeil :

[1] Elle est au château de Windsor.

sa pâleur dénote seule qu'elle n'est plus de ce monde. A côté d'elle se trouve une rose fanée, emblème de sa grâce et de sa fragile existence. Pour l'impassible nature, la fleur qui vit un jour, loin de tous les regards, et la femme que le poète adore, ont absolument le même prix.

Pendant les deux premières années que Van Dyck passa en Angleterre, le Roi fit, pour ainsi dire, un usage continuel de son pinceau [1]. Il lui accorda, le 17 octobre 1633, une pension annuelle de deux cents livres sterling. L'exemple de Charles entraina toute la noblesse : on rechercha l'honneur d'être peint par l'artiste et de le protéger. Cette affluence permit au grand homme de vivre dans le luxe et les plaisirs. « Accoutumé de bonne heure à voir le faste que déployait Rubens, ayant habité, pendant son séjour en Italie, les palais des nobles amateurs, il en avait gardé une secrète affection pour toutes les jouissances de la richesse et de la vanité. Lorsqu'il était à Rome, il menait déjà si grand train et portait un si brillant costume, qu'on le nommait d'ordinaire : *Il pittore cavaleresco* » [2]. Les seigneurs qui se pressaient maintenant à sa porte lui fournirent les moyens d'étaler un bien autre équipage. Il tenait table ouverte pour ses amis et pour les personnes dont il copiait la figure. De nombreux

[1] Les paiements indiqués sur les registres de la trésorerie constatent ce fait.

[2] Carpenter, p. 36.

domestiques, des carosses, des chevaux, lui donnaient l'apparence d'un prince. Sa toilette, son ameublement, tous les détails de son intérieur étaient en proportion. Il rivalisait fièrement avec les ducs et les lords. On trouvait chez lui des musiciens et des chanteurs, qui égayaient ses modèles et ses convives [1]. Ce fut bientôt une nécessité pour les élégants d'aller voir son atelier. Le monarque lui-même lui rendait fréquemment visite.

Mais une dépense qui égalait à elle seule toutes les autres, c'étaient ses libéralités en amour. Ses maîtresses [2] puisaient hardiment dans sa bourse et les lois du bon ton lui défendaient de compter avec elles. Sa nature voluptueuse l'en eût d'ailleurs empêché. Sentant sa faiblesse, il a peint plusieurs fois le dramatique épisode de Samson livré aux Philistins et l'aventure moins cruelle de Renaud.

Presque toutes les grandes salles des châteaux d'Angleterre furent bientôt peuplées de ses images. Les portraits qu'il fit alors, pendant les premières années de son séjour, passent pour être les meilleurs : la verve et le soin, l'expression et les qualités matérielles s'y trouvent réunis. Mais peu à peu il prit l'habitude de travailler plus rapidement. De Piles nous donne sur ses procédés de si curieux dé-

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 308.

[2] Une d'entre-elles, Marguerite Lemon, paraît avoir été une femme d'une grande distinction ; Van Dyck fit son portrait, que Hollar, Gaywood, Lommelin et Marin ont gravé. *Hookham Carpenter.*

tails que nous devons transcrire le passage : « Le fameux Jabach, connu de tous les amateurs des beaux-arts, qui était ami de Van Dyck et lui avait fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il mettait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avait beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages, pour sa réputation et pour apprendre à les faire vite dans un temps où il travaillait pour sa cuisine. Voici quelle conduite il m'a dit que Van Dyck tenait ordinairement : il donnait jour et heure aux personnes qu'il devait peindre et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir, et son horloge l'avertissant de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la personne, comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour là, et convenait avec elle d'un autre jour et d'une autre heure : après quoi son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparer une autre palette, pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour, avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris et des crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits, qu'il disposait d'une manière grande et avec un goût exquis. Il donnait

ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avaient envoyés exprès, à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus et y mettait en très-peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles[1]. » Il retenait souvent à dîner ses clients aristocratiques, afin de mieux étudier leur physionomie et de retoucher leur portrait dans une dernière séance, lorsque leur visage était encore animé par la joie du festin.

Quelle que fût son activité, il n'aurait pu faire seul les nombreux travaux qu'on lui demandait. Trois élèves d'un talent remarquable devinrent ses collaborateurs. Le premier, qui passe pour être né à Dunkerque et se nommait Jean de Reyn, avait été formé par lui-même dans son atelier d'Anvers. Il l'accompagna en Angleterre comme son aide fidèle et y resta jusqu'à la mort du grand peintre. C'était un de ces hommes de talent si timides, qu'ils ont toujours besoin d'un patron. David Beek, quoique né en 1621, rendit quelques services à Antoine[2]; la nature lui avait donné un talent facile et rapide,

[1] De Piles, *Cours de peinture par principes ;* Paris 1708, p. 291 et suivantes.

[2] Il n'avait que 20 ans, lorsque Van Dyck termina sa carrière.

qui se développa de bonne heure. Charles Ier, lui dit un jour : « Parbleu Beck, je crois que vous pourriez peindre à cheval et en courant la poste [1] ! » Un nommé Jacques Gandy, plus habile que fameux, le seconda encore de son pinceau. Ses portraits sont presque aussi beaux que ceux de Van Dyck lui-même. Le marquis d'Ormond l'ayant emmené en Irlande, sa gloire s'est enfouie dans les châteaux de cette île peu visitée.

Mais leur secours ne suffit pas au prodigue flamand pour soutenir son luxe royal. Les guinées passaient à travers ses doigts, comme à travers les mailles d'un filet. Un jour qu'il était en train de peindre Charles Ier, le roi causant avec le comte d'Arundel du mauvais état de ses finances, remarqua que l'artiste l'écoutait de toute son attention. « Et vous, chevalier, lui dit-il en souriant, connaissez-vous l'embarras de chercher quelques milles livres ? » — « Oui, sire, répartit Van Dyck ; lorsqu'on tient table ouverte pour ses amis et qu'on ne ferme jamais sa bourse à ses maîtresses, on fait souvent connaissance avec le fond de son tiroir [2]. »

Le travail n'étant pas assez productif au gré de ses désirs, de son avidité insatiable, il voulut tirer d'une autre source l'argent qui lui manquait. Pendant que Rubens était à Londres, un alchimiste

[1] Campo Weyerman, t. 2, p. 171.
[2] Campo Weyerman, t. Ier, p. 312.

nommé Brendel vint le trouver et lui offrit la moitié des immenses trésors qu'il allait bientôt acquérir, s'il voulait seulement lui faire faire un laboratoire et l'aider dans ses recherches. Mais le fin diplomate ne se laissa pas séduire. Il ouvrit la porte de son atelier, montra au charlatan ses ouvrages et lui dit d'un ton moqueur : « Vous venez trop tard, mon brave homme; il y a longtemps que j'ai découvert la pierre philosophale. Ma palette et mes pinceaux valent mieux que votre secret. » Van Dyck ne fut pas aussi sage. Il devint la dupe des chimistes polonais, des vagabonds allemands et des filous italiens : c'était dans cette noble société qu'il travaillait au grand-œuvre! Ses gains légitimes s'évanouissaient en fumée, ou allaient garnir les poches des mécréants. Les vapeurs malsaines des fourneaux minaient sa constitution peu robuste.

De toutes les passions mauvaises, la cupidité est celle qui dégrade le plus les hommes. Elle finit par communiquer à Van Dyck, le peintre élégant, une sorte de platitude bourgeoise. Comme il exécutait un jour le portrait de Henriette de France et copiait ses belles mains avec une attention toute particulière, la princesse lui demanda pour quel motif il les soignait plus que son visage : « Parce que j'attends de ces mains admirables, dit l'artiste, une récompense généreuse et digne de leur perfection. » Decamps trouve cette réponse charmante!

Van Dyck aimait lady Stanhope, qui était amou-

reuse d'un autre. Il fit son portrait et l'accabla de ses galanteries pendant l'ouvrage. Mais quand il fallut le payer, il entra en dispute avec elle, et lui déclara que si elle ne lui donnait point la somme demandée, il enverrait le tableau à un acheteur moins parcimonieux. Un boutiquier ne se fût pas autrement conduit.

La débauche, le goût du luxe et l'alchymie ne ravalaient pas seulement son caractère, ils affaiblissaient de jour en jour son organisation. Pour subvenir aux dépenses de son libertinage et de ses divertissements nocturnes, il finissait d'épuiser ses forces par un labeur trop soutenu. Deux portraits, où il s'est peint lui-même, causent au spectateur une profonde émotion. L'un nous le montre frais, souriant, vermeil, portant dans son regard les espérances de la jeunesse [1]. D'épais cheveux blonds entourent son élégant visage. Un faible duvet ombre à peine sa lèvre supérieure. La peinture même est grasse, rose, brillante, a une sorte de physionomie printannière. Il est là devant nous, dans toute sa puissance, l'homme de talent auquel les orages, les folles passions et les tristesses de la vie n'ont rien fait perdre encore des ressources que la nature octroie à ses favoris, pour leur bonheur et pour leur gloire.

Sur l'autre portrait, le charme juvénile a disparu [2]. L'œil, naguère si vif et si doux, est terne comme

[1] Cette image se trouve à Florence.

[2] On le voit au musée du Louvre.

le désenchantement : des paupières rougeâtres et fatiguées enveloppent une prunelle mate. Où est-il ce regard joyeux et plein d'attraction, qui nous avait d'abord séduits? Il paraît, hélas! considérer l'avenir comme un sol aride, comme un défilé sans issue. La maigreur des joues, le front soucieux, la teinte maladive de la peau trahissent les ravages d'une existence à la fois laborieuse et tourmentée. La chevelure n'a plus son éclat, son abondance première; elle s'est raréfiée avec les ans, elle a perdu son lustre et atteste par sa confusion les mœurs désordonnées du peintre. Une chemise et une veste de velours; sur laquelle pend une chaîne, composent tout son costume. On en remarque la négligence et la distinction : c'est le deshabillé coquet d'un homme du monde, après une nuit voluptueuse. Autour de l'image flotte une vapeur d'or et le tableau a un aspect radieux. C'est comme le génie du peintre illuminant les ruines de sa constitution délabrée, formant un crépuscule poétique à ses jours sur le déclin. Oh! s'il avait pu revoir alors la tête sereine tracée vingt ans auparavant! De quel effroi l'eût pénétré une si cruelle métamorphose! Quelles réflexions amères lui eût inspiré la formidable puissance, qui, avant d'exécuter l'homme, le mutile peu à peu et lui arrache la vie lambeau par lambeau!

Ce fut vers cette époque cependant qu'il mit au jour une de ses productions les plus belles, les plus

extraordinaires. Je veux parler du magnifique portrait de Charles Stuart, qui orne la collection du Louvre [1]. Il semble que le monarque se soit perdu à la chasse et que fatigué d'une longue course, ignorant où il se trouve, il soit descendu de cheval. Derrière lui deux pages tiennent la noble bête. Les derniers arbres de la forêt projettent leur ombre sur ce groupe. On aperçoit au loin les flots d'une mer tranquille, où un navire fuit à pleines voiles. Les traits du malheureux souverain expriment cette faiblesse morale et ce courage guerrier, qui forment en lui un mélange si intéressant. Il regarde le spectateur, dans une attitude exquise, la main droite sur le pommeau d'une grande canne, la main gauche sur la hanche. On dirait que le peintre a prévu la fuite du monarque et les heures d'angoisse qu'il devait passer au bord du détroit, cherchant des yeux un vaisseau libérateur qui pût le conduire en France. Hélas! les vents l'emportent, cet espoir suprême! Les voiles s'amoindrissent et vont bientôt disparaître dans la brume de l'horizon [2].

[1] Le mémoire qui le mentionne fut présenté au roi par Van Dyck à la fin de l'année 1638. Le peintre en demandait deux cents livres et n'en obtint que cent, Charles étant alors forcé de faire des économies.

[2] Comme le personnage qu'il représente, ce tableau a eu la plus singulière destinée. « Sous prétexte que le page qui accompagna Charles Ier dans la fuite de ce monarque était un *Du Barry* ou *Barrymore*, on fit acheter à Londres, à la comtesse Du Barry, le beau portrait que nous avons à présent dans le Museum. Elle fit

En dépit de son sujet, ce travail a l'importance d'un morceau d'histoire : les années ont suffi d'ailleurs pour changer son caractère primitif.

Entrainé par son amour de l'or, Van Dyck n'exécuta guère que des effigies, pendant qu'il habitait la Grande-Bretagne. Il composa seulement neuf ou dix peintures d'un autre genre [1] : dans plusieurs même les personnages n'étaient que des portraits entourés d'attributs ou ornés de costumes historiques. Les tableaux de Rubens qui couronnaient la salle des banquets à Whitchall faisaient naître en lui une émulation et un regret bien légitimes. Il aurait voulu entreprendre aussi quelque œuvre étendue et imposante. Il offrit donc au roi, par l'intermédiaire de sir Kenelm Digby, de peindre sur les murs latéraux l'histoire du fameux ordre de la Jarretière. Le monarque trouva le projet excellent et lui fit aussitôt commencer les esquisses. Il lui indiqua, entr'autres scènes, l'institution de l'ordre par Édouard III, la procession des chevaliers en grand costume, la cérémonie usitée pour l'installation de chaque membre et la fête de St-Georges. Mais quand

placer le tableau dans son salon, et quand elle voyait le roi incertain sur la mesure violente qu'il avait à prendre pour casser son parlement et former celui qu'on appela le parlement Maupeou, elle lui disait de regarder le portrait d'un roi qui avait fléchi devant son parlement. » *Mémoires de Mme Campan*, t. Ier, p. 33. On croyait alors, comme on voit, que le tableau représente la fuite de Charles Ier, mais c'est une erreur.

[1] Bellori en fait l'énumération dans sa biographie de Van Dyck.

il fallut fixer le prix, Van Dyck demanda une somme tellement exorbitante que Charles renonça immédiatement à un dessein trop coûteux. Selon Bellori, le peintre aurait exigé 75,000 livres, selon Graham 80,000, ou deux millions de notre monnaie. On a peut-être grossi le chiffre, mais il fut sans doute considérable, puisque le souverain eut peur [1]. Les affaires du royaume ne lui permettaient pas de prodiguer ainsi l'argent.

Pour enlever le peintre à ses homicides débauches, à ses ruineuses spéculations, Charles lui fit épouser une jeune personne très-belle qui se nommait Marie Ruthven. Elle était fille de Patrick Ruthven, médecin habile et comte de Gowrie. Impliqué dans une conspiration, il avait longtemps habité les cachots de la Tour. La justice dépouille ceux qui lui passent par les mains et la famille Ruthven ne possédait plus que son grand nom. Marie occupait un emploi à la cour de la Reine Henriette, où elle avait été élevée. Les présents du roi devaient former toute sa dot; mais elle était alliée à d'illustres familles, ayant pour tantes la duchesse de Montrose, la duchesse de Lenox et la comtesse d'Athol [2].

Cependant l'horizon de l'Angleterre devenait

[1] Bellori prétend que l'artiste devait seulement exécuter des cartons de tapisseries. La somme même réclamée par Van Dyck me semble prouver le contraire.

[2] Carpenter, p. 58.

chaque jour plus sombre et plus menaçant. Les coffres du monarque étaient vides et l'on entendait craquer les rouages politiques près de se briser. Les fonds arrivaient lentement à la bourse de l'artiste. Il résolut de quitter l'Angleterre et d'aller chercher fortune. En 1640, vers le commencement de l'automne, il s'embarqua pour la Flandre avec sa gracieuse compagne. Il fut très-bien reçu à Anvers. Pendant qu'il y séjournait, il apprit que le roi de France voulait orner de peintures la galerie du Louvre. Il part aussitôt, espérant qu'on le chargera de ce travail, comme on avait chargé Rubens de décorer le Luxembourg. Mais Poussin, mandé par Louis XIII, était arrivé d'Italie et se disposait à commencer l'ouvrage. On remercia donc le peintre belge, qui passa inutilement deux mois à Paris. Quand Vouet se fut débarrassé de ce compétiteur trop dangereux, il se délivra de Poussin, et un homme médiocre l'emporta sur deux grands hommes. C'était dans l'ordre. Van Dyck retourna en Angleterre.

Les troubles du royaume avaient augmenté pendant son absence. Le long parlement ne tarda point à se réunir et à mettre en accusation lord Strafford. Au mois de mars 1641, la famille royale se dispersa; l'infortuné souverain chercha un refuge dans la cité d'York et sa femme traversa la mer. Le chagrin accabla Van Dyck : les malheurs d'une famille qu'il aimait et qui l'avait si noblement protégé, les ca-

tastrophes publiques et ses douleurs particulières se réunirent pour épuiser sa constitution affaiblie. On voyait sur sa figure que la lutte ne se prolongerait pas. Le roi Charles, après son retour d'Écosse, fut attendri par les souffrances du peintre, malgré la déplorable situation où il se trouvait lui-même. Il promit une gratification de 300 livres sterling à son docteur, s'il guérissait le malade. Ses efforts et sa science furent inutiles. Le 1er décembre, Marie Ruthven accoucha d'une fille, seule héritière de Van Dyck. L'artiste expira le 9 du mois, en son logis de Blackfriars. Il avait quarante deux ans. Le surlendemain on l'enterra dans le chœur de l'ancienne cathédrale St-Paul, près du tombeau de Jean de Gand. L'incendie a plus tard dévoré sa sépulture. Il ne reste de lui que ses toiles immortelles.

Le 1er décembre, il avait fait son testament, déposé à *Doctor's Commons* [1]. Un de ses legs nous apprend que, outre sa fille légitime, il avait une fille naturelle appelée Marie Thérèse, qui habitait Anvers. Malgré ses dissipations, il possédait encore plusieurs centaines de mille francs. Il partagea tous ses biens entre sa femme, ses sœurs et ses deux filles. Mais tels furent les troubles produits par la révolution d'abord et ensuite par la guerre avec la Hollande, que les héritiers prirent seulement copie

[1] Carpenter donne le texte de cette pièce officielle, rédigée en anglais.

de l'acte en 1663, au bout de vingt-deux ans. Ils s'étaient, selon toute vraisemblance, depuis longtemps distribué les fonds, terres et autres valeurs. Il ne s'agissait plus dès lors que de recouvrer autant que possible les sommes qui étaient dues à l'artiste. Cette revendication traîna en longueur; 62 ans après la mort de Van Dyck, l'affaire n'était pas terminée.

La femme du grand homme se montra aussi peu jalouse de garder son nom, que la femme de Rubens. Elle épousa en secondes noces sir Richard Pryse de Goggerdan, baronet, qui lui-même avait déjà été marié. Elle ne lui donna point d'enfants.

Justiniana, la fille qu'elle avait eue de Van Dyck, épousa aussi un baronet. Charles II lui accorda en 1661 une rente viagère de deux cents livres, qui fut d'abord très-irrégulièrement payée. Elle adressa donc une plainte au roi, lui disant que cette pension était sa seule et unique ressource. Le monarque fit droit à sa demande, où si l'on aime mieux, à sa prière. Le mari de Justiniana portait le nom de Stepney : leur dernier descendant mourut en 1825.

Van Dyck a reproduit lui-même à l'eau forte une vingtaine de ses portraits, trois tableaux et le buste de Sénèque d'après un marbre antique. Ces gravures ne sont pas de celles qui plaisent à la foule : l'exécution en est rude et l'aspect désordonné. Mais quelle expression dans les figures! Quelle vie dans

les regards ! Quelles poses faciles et naturelles ! On retrouve là toutes les qualités du grand peintre, sauf le charme du coloris [1].

Malgré la promptitude avec laquelle Van Dyck animait ses toiles, pendant la seconde partie de sa carrière, beaucoup de personnes regardent les portraits qu'il fit alors comme les plus beaux de tous. L'inspiration y domine et couvre de son opulence la légèreté du travail. L'artiste eut donc le bonheur de mourir à propos, avant l'heure où le génie tombe en défaillance. Son pays natal lui avait toujours été funeste : de longues commotions allaient bouleverser sa patrie adoptive. Sa lèvre effleura seulement la coupe amère : il ne but pas le fond de la liqueur empoisonnée.

[1] Carpenter donne de nombreux détails sur les eaux fortes de Van Dyck.

CHAPITRE VIII.

Jacques Jordaens.

Jordaens a été mal apprécié. — Son Christ chassant les vendeurs du temple — Naissance du peintre à Anvers. — Il se marie de bonne heure et embrasse le calvinisme. — Il devient le plus éblouissant des coloristes. — Différences entre sa manière et celle de Rubens. — Ses splendides tableaux de genre — Il meurt très-vieux.

Rubens n'eut pas seulement la gloire de cultiver tous les genres, il eut encore celle d'inspirer les talents les plus divers. Dans sa fougue panthéïstique, il avait embrassé la nature sous les mille formes où s'incarne sa puissance. De ces vigoureux embrassements sortit une race multiple, ardente et infatigable. Les traditions religieuses, l'histoire, les scènes d'intérieur, le paysage, la vie rustique,

les animaux, les fleurs, la gravure, la sculpture, l'architecture, ils abordèrent tous les sujets, s'occupèrent de tous les arts pour tout métamorphoser. Jamais grand homme ne conquit l'avenir à la tête d'un plus brillant cortège. Sauf un très-petit nombre, ses élèves ne sont pas appréciés selon leur mérite. On a les idées les plus imparfaites sur leur valeur personnelle et sur les rapports qui les unissent à leur chef. Après Van Dyck, l'ombre commence. Nous tâcherons de familiariser nos lecteurs avec cette troupe majestueuse.

Jacques Jordaens n'est pas le moins digne d'intérêt parmi ceux qui la composent. Nul historien, nul critique n'a saisi le caractère de ses ouvrages. On les a loués d'une manière vague et insignifiante. Nous ne parlons, bien entendu, que des auteurs morts, ce peintre n'ayant donné lieu en France à aucun travail contemporain. Cela m'étonne, je l'avoue, car il est peut-être mieux représenté au Louvre que dans toute autre galerie.

Quel visiteur n'admire le tableau de ce maître, où Jésus chasse du temple les marchands qui le souillent? Pâle, la barbe et les cheveux incultes, il lève le fouet vengeur. Son type est bien celui d'un homme que dévore sa pensée: la noblesse des traits s'accorde avec la noblesse de l'expression. La colère même prend sur sa figure un air de tristesse et de douceur. Au fort de son indignation, une miséricorde céleste modère encore sa main. Sa belle sta-

ture, ses formes sveltes et harmonieuses, son attitude imposante achèvent de lui donner un caractère sublime. On croit lui entendre dire comme dans l'évangile selon St-Mathieu : « Ma maison est une maison de prière, et vous en avez fait une caverne de voleurs! » Ce qui montre qu'à toutes les époques, les trafiquants ont inspiré un souverain mépris.

En face de cette menaçante apparition de la justice, la tourbe des vendeurs semble plus laide et plus triviale. Ils forment une scène comique, pleine de puissance et de désordre. Ici un vieillard tombe à la renverse, entraînant le fauteuil où il méditait quelque artifice. Là, une vieille remet ses poules dans leur cage, afin de les emporter; elle jette au Christ des regards moqueurs et insolents. Blâmer les honnêtes subterfuges du commerce, maudire un brigandage si lucratif, autorisé par les lois, c'est de la démence! Au diable soit le fou, l'utopiste, le rêveur, la tête creuse! Ainsi pense la matrone et sa figure exprime sa juste indignation. Toute la bande partage ses sentiments. Un homme en cheveux gris vocifère contre Jésus, dont il évite néanmoins les coups. Cette grosse femme vêtue de rouge, portant un gros enfant blond, imite sa prudence. Un jeune garçon est culbuté la tête en bas, les jambes en l'air : un autre grimpe à une colonne. Des ânes, des bœufs, des chiens, des moutons, de la volaille, s'agitent pêle-mêle dans la foule avide. Derrière le Christ, une femme emporte sur sa tête une corbeille

de fruits, en souriant d'un air goguenard. Se moque-t-elle des vendeurs consternés, ou du Fils de Dieu qui les châtie? son fardeau est la meilleure réponse : *Fervet avaritiâ, miserâ que cupidine pectus.*

Dans un coin, trois mendiants, trois têtes admirables, considèrent la punition et l'effroi des marchands avec un air de satisfaction railleuse, qu'il serait impossible de mieux exprimer. L'un d'eux surtout a une attitude et une mine triomphantes, où la haine prend les traits du sarcasme. Ce sont les deshérités du monde, jouissant des malheurs et des craintes qui tourmentent les favoris du hasard. L'égalité dans l'infortune les console de leur misère, attendu que le privilége dégrade notre espèce en haut de la société comme en bas.

Quatre Pharisiens, placés dans deux tribunes, examinent la scène tumultueuse. Gras, vermeils, lustrés, bien vêtus, ils sont la personnification de la ruse et de l'égoïsme. La fatuité d'un injuste bonheur s'étale sur leur visage. Nul éclair de sympathie, de charité, n'illumine leur œil sec et dur. Ce sont des vautours à face humaine, cherchant une proie sans défense, car ils n'aiment guère la lutte, et leur bassesse n'a d'égale que leur lâcheté. Hommes de loi sans scrupules, ambitieux sans miséricorde, faux Césars, hypocrites serviteurs du ciel, qui vous engraissez de rapines, comme Jordaens vous a compris! Le fouet du Sauveur lui-même n'était pas plus redoutable que son pinceau. Les Pharisiens

épient le grand martyr avec une perfide attention : ils semblent calculer chaque pas qu'il fait vers sa ruine. Chaque victoire le conduit effectivement au supplice : l'heure approche où son agonie même servira de jouet à leur triomphe, où, avec une ironie impitoyable, ils écriront sur le bois sanglant : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs. »

L'exécution dans ce tableau n'est pas inférieure à la pensée : agencement, dessin, couleur, tout flatte les regards. C'est une œuvre comique et sérieuse en même temps, d'une inspiration plus haute que celle de Rabelais. La forme a plus de netteté, de meilleures proportions que chez le violent satirique. La puissance de Shakespeare anime cette toile : on y retrouve sa profondeur et sa verve amère. « Jaune, brillant, précieux métal ! Avec ce peu que je tiens, on ferait paraître blanc le noir, la laideur belle, l'injustice équitable, la bassesse magnanime, la vieillesse florissante, la lâcheté courageuse. Ah ! Dieux, pourquoi cela ? Pourquoi cela, grands Dieux ! Cette abjecte matière entraîne loin de vous vos prêtres et vos serviteurs, enlève l'oreiller sous la tête du brave, fabrique et détruit des religions, bénit les maudits, fait adorer le lépreux tout blanchissant de dartres, place les filous au banc des sénateurs et leur assure les mêmes titres, les mêmes génuflexions, le même encens : voilà ce qui détermine à se marier la veuve inconsolable, ce qui purifie, embaume et décore de son ancien avril celle

qui ferait rendre gorge à un hôpital et soulèverait le cœur du malade rongé par les ulcères [1] ! » Tombe, éclate et foudroie, terrible colère du poète!

La magnifique page qui nous occupe est le résultat d'une inspiration protestante. L'auteur avait embrassé les doctrines de la Réforme. Sous l'image des vendeurs du temple, il figurait sans doute les simoniaques et la cour de Rome. Le Messie vengeur, c'est Luther châtiant le clergé catholique. La verve a cette fois changé de parti.

Jacques Jordaens était pourtant né à Anvers d'une famille orthodoxe, le 20 mai 1593. Il fut baptisé dans la cathédrale [2]. Son père, qui portait le même prénom que lui, était marchand de toiles: sa mère s'appelait Barbara van Wolschaten. A l'âge de quatorze ans, on le mit chez Adam van Oort, pour apprendre la peinture; il ne fut donc réellement pas le condisciple de Rubens, comme on le prétend d'habitude, puisqu'il entra dix ou douze ans plus tard chez leur maître commun. On ne sait à quelle époque il le quitta et reçut les premières leçons du chef de l'école anversoise. La confrérie de St-Luc l'admit au nombre de ses membres, pendant l'année 1615. Quoique fort jeune, il était épris d'une sérieuse passion qui lui faisait rêver le mariage. Catherine van Oort, la fille de son ancien patron, l'avait consolé des injures et des mauvais traitements

[1] Timon d'Athènes, acte IV, scène III.

[2] Registres de l'église Notre-Dame.

de son père. Il n'avait depuis lors cessé de la voir ; et l'aimable jeune fille entretenait par une coquetterie bien naturelle le sentiment qu'elle avait inspiré. Le 15 mai 1616, il eut la joie de l'épouser dans la cathédrale, preuve qu'il n'avait pas encore abjuré sa croyance première [1]. Cette union l'empêcha de partir pour l'Italie; ayant caressé longtemps le projet de visiter la Péninsule, il regretta toujours de n'avoir pu l'accomplir, et afin de se dédommager, il étudia soigneusement les œuvres méridionales qui lui tombèrent sous les yeux; Bassan, Caravage, Titien et Paul Véronèse étaient les grands hommes qu'il préférait. Campo Weyerman déplore qu'il se soit enveloppé de si bonne heure dans les draps du lit conjugal et n'ait pas traversé les Alpes : tous les critiques ont à la file exprimé le même regret. Leur douleur m'attendrit sans me gagner. Je ne vois point ce que l'artiste flamand aurait pu acquérir sur la terre des papes; il en serait revenu moins libre et moins original : sa manière me semble complète.

Peu de temps après son mariage, il embrassa les doctrines de la Réforme : sa femme et son beau père suivirent son exemple. Aucun de ses enfants n'est donc mentionné sur les registres baptismaux des églises catholiques, où la population anversoise fait encore dévotement ses prières.

[1] Registres de l'eglise Notre-Dame.

Si l'on en croyait Sandrart, Jordaens aurait excité la jalousie de Rubens, non-seulement parce qu'il l'égalait sous le rapport du coloris, mais parce qu'il rendait mieux les passions et observait plus fidèlement les vraisemblances. Une occasion de nuire à son élève s'étant donc offerte, il ne la laissa point échapper : il s'agissait de peindre à la gomme, pour le roi d'Espagne, des cartons de tapisseries. Le plus vigoureux de tous les artistes pensa que l'usage de la détrempe gâterait la main de son jeune rival et affadirait sa couleur. Il exécuta en conséquence de petits modèles à l'huile et chargea son disciple de les copier dans la proportion qu'ils devaient avoir. Jordaens accomplit la tâche avec son habileté ordinaire, mais il ne put retrouver ensuite la chaleur, l'énergie et le flou de son pinceau. Voilà le commérage de l'auteur allemand; il suffit de lui répondre, comme l'a déjà fait Weyerman, que les derniers tableaux du maître ont l'éblouissante et incomparable vigueur des premiers.

Une de ses gloires est en effet d'avoir atteint les limites extrêmes de la magnificence dans le coloris. Son chef d'atelier n'a pas lui-même été aussi loin, ou parce qu'il ne voulait pas, ou parce que ces tours de force lui semblaient des excès et qu'il avait peur de rendre ses nuances trop crues. Ses tableaux sont toujours harmonieux relativement à ceux de Jordaens. Celui-ci n'avait pas les mêmes scrupules et rien ne limitait son audace. Quelques-unes de ses

toiles frappent d'étonnement. Je citerai en premier lieu la *Vocation de St-Pierre,* qui orne une chapelle de l'église St-Jacques, à Anvers. Tout y resplendit de la manière la plus étonnante, les chairs, les costumes, le ciel, les terrains, les accessoires. Les divers plans ont le même éclat : au troisième, un admirable effet de lumière attire les regards sur le visage d'un pêcheur. Ainsi Jordaens n'a pas recouru au charlatanisme du clair obscur pour produire de vives saillies : sans imiter Caravage, il a obtenu de bien plus merveilleux résultats. La perspective est parfaitement rendue : chaque chose se trouve à sa place et néanmoins des torrents de lumière inondent les objets, qui ne les réfléchissent pas moins énergiquement. Sous les brumes du nord, le peintre a deviné l'opulence du soleil africain. Parmi les types, je recommanderai celui d'un matelot, qui porte un bonnet bleu.

Le musée de Bruxelles renferme un autre prodige du même artiste. Il représente allégoriquement l'automne. La composition est trop singulière pour qu'on puisse la décrire. Tous les éloges que nous venons de donner au tableau précédent, celui-ci les mérite : comme vigueur de tons, relief, habiles contrastes, on n'a certainement jamais été plus loin. Il surprend, éblouit les yeux, sans les choquer par des effets trop durs. Cette couleur somptueuse est en outre pleine de vérité : elle ne rappelle d'aucune manière les fantastiques mélanges de l'école anglaise.

Rubens et Jordaens n'ont pas, à l'égard du coloris, les mêmes procédés. Ils combinent différemment la lumière et l'ombre. Rubens les dispose en grandes masses, peu nombreuses. Jordaens restreint et multiplie les dernières : ses tableaux offrent donc un aspect plus varié, plus chatoyant, mais aussi moins majestueux, moins agréable. Rubens est, pour ainsi dire, un auteur à nobles phrases, à longues périodes; Jordaens un écrivain à style bref, à sentences courtes et fermes. Tout juge compétent trouvera le maître plus doux, plus grave, plus harmonieux; il a quelque chose d'épique et d'homérique. Jordaens l'éclipse parfois, en se servant de moyens révolutionnaires : ses pages sont plus dures à l'œil, les contrastes y sont plus marqués. Jamais la couleur locale ne se montre aussi pure dans ses œuvres que dans celles de Rubens. Il peignait un peu comme Lucain faisait des vers.

Les historiens nous apprennent qu'il travaillait avec une grande rapidité. « Son pinceau était si prompt, dit Campo Weyerman, qu'il a rempli de ses tableaux non-seulement la Belgique et la Hollande, mais les contrées voisines, ce qui en a fait baisser le prix, attendu que la rareté augmente celui de toutes choses. Ses ouvrages sont coordonnés d'une manière à la fois grande et naturelle : on observe beaucoup de fermeté dans le dessin des nus, beaucoup de largeur dans les plis des étoffes : le travail est parfait, surtout en ce qui regarde la cou-

leur. Si on voulait énumérer ses peintures, il ne faudrait pas moins d'un volume [1]. » On prétend qu'il fit en six jours un vaste paysage, où Pan et Syrinx étaient représentés de grandeur naturelle.

Gustave Adolphe, le sauveur de l'Allemagne protestante, un de ces cœurs héroïques dont notre époque est malheureusement trop dépourvue, chargea le peintre calviniste de représenter la Passion en douze tableaux. On ne sait pas quel en était le caractère ; mais je me figure qu'ils avaient un sens voilé, comme le dramatique épisode du Louvre. Quoiqu'il se fût déclaré pour les doctrines de Luther, Jordaens fournit un bon nombre de toiles au clergé papiste [2]. Eh! bien, ces toiles forment deux catégories : les unes contiennent de mystérieux dédains, les autres manquent d'inspiration ou de gravité. Les peintures soi-disant religieuses du musée d'Anvers font naître le sourire. La Cène a l'air d'un pique-nique de joyeux lurons : que la moindre cause de gaieté survienne, et ces larges faces, où le vin a répandu sa pourpre, vont se dérider et s'épanouir. St-Jean a toutes les peines du monde à rester sérieux : le masque de Judas est une véritable charge. Le Christ, dans sa laideur, paraît plus ennuyé qu'il ne convient. Belle exécution du reste, couleur éclatante et pleine de vigoureux contrastes.

[1] Campo Weyerman, t. Ier, p. 383.

[2] Anvers, Malines, Lierre, Furnes, Dixmude et Tournay lui demandèrent surtout des œuvres pieuses pour leurs églises.

L'Ensevelissement du Christ présente un effet burlesque. Par suite d'une disposition calculée peut-être à dessein, le Rédempteur semble avoir la tête en bas et les jambes en haut. On dirait que les apôtres le jettent avec mépris dans sa tombe, comme un vil cadavre. Cela ne rappelle-t-il point les apostrophes luthériennes, où l'on reproche aux catholiques d'avoir une seconde fois crucifié le Messie, de l'avoir plongé dans un nouveau sépulcre, d'où il sortira moins facilement que du premier ?

Les quatre évangélistes, placés au Louvre, sont encore une vraie parodie. Un pupitre fixé devant eux porte un manuscrit ouvert. On dirait des chantres de village, qui, par leur mine et leurs intonations, travestissent les psaumes consacrés.

Un petit nombre de ses tableaux religieux possède néanmoins, d'une façon approximative, les qualités du genre; telle est l'Adoration des Bergers que l'on voit dans la galerie d'Anvers. L'artiste a su peindre cette fois une vierge noble, gracieuse et intelligente : une piété réelle anime les pasteurs et St-Joseph ôte son bonnet d'une manière très-naïve. La peinture est d'ailleurs fine, harmonieuse et d'une autre touche que les productions habituelles du maître. La tiédeur calviniste de Jordaens devait plaire à la prudente incrédulité de Rubens [1].

[1] « Déjà sous Maurice de Nassau, et surtout pendant la trève de douze ans, conclue en 1609, les sept provinces de la confédération d'Utrecht, et de son côté aussi le gouvernement des Pays-Bas ca-

L'élève fut toujours heureux dans son ménage et, à cet égard, l'emporta sur une foule de catholiques. Son habileté, son rapide travail lui procurèrent une assez brillante fortune. Le 11 octobre 1639, il acheta une maison appelée *la Halle de Turnhout* et située dans la rue haute [1]. Il la fit reconstruire au bout de deux années sur un plan qu'il traça lui-même. Les sculptures, les peintures dont il l'orna au dehors et à l'intérieur lui donnèrent la somptuosité d'un palais. Il n'eut de son mariage qu'une seule fille, héritière de tous ses biens et nommée Anne Catherine [2].

Tant que le soleil restait au dessus de l'horizon, Jordaens travaillait assidument et faisait courir son hardi pinceau. Le soir venu, il se rendait à la taverne

tholiques, sous l'administration d'Albert et d'Isabelle, avaient commencé à se relâcher de cet esprit d'animosité que les dissentiments religieux et politiques avaient nourri depuis la rentrée des Espagnols dans les dix provinces méridionales. Et ce qui dans les annales de l'école flamande et de l'école hollandaise forme un point caractéristique, c'est que ce retour à des idées plus justes, plus tolérantes, semble plus particulièrement se rattacher aux intérêts de quelques artistes et à la considération que de part et d'autre on portait à leur talent. » *Messager des Arts et des Sciences*, année 1833, pag. 1 et 2.

[1] Le propriétaire s'appelait Nicolas Baex. Elle fait maintenant partie de la section IV et porte le n° 2,593. On y voit encore des restes de peintures.

[2] Cette circonstance se trouve mentionnée dans l'acte par lequel ses hoirs vendirent la maison de leur père, le 27 du mois de septembre 1708. *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens,* pages 312 et 313.

auprès de ses amis. « Ce n'était pas, dit Campo Weyerman, pour boire un verre de louvain, de faro, ou de toute autre bière, mais une bouteille de vin, ce qui sied à un artiste de bonnes mœurs, qui fréquente tous les jours son chevalet, au lieu de perdre son temps dans les cafés pleins de babil et chez les liquoristes du marché au poisson. » Comme cette remarque sourcilleuse a un parfum de terroir! Comme Jordaens a bien fait de ne pas se contenter de la boisson populaire! Homme respectable! il demandait en entrant une bouteille de vin de France ou d'Allemagne, et fumait dans une belle pipe de bon tabac des colonies! On était heureux, quand il vous adressait la parole : ce bourgeois modèle ne pouvait tenir que de sages discours. L'artiste avait néanmoins le tort de ne pas garder un sérieux imperturbable et de s'animer en causant. C'était jusqu'à un certain point compromettre sa dignité!

Les personnes qu'il rencontrait dans l'honorable tabagie durent lui fournir bien des types, car il n'avait d'un Philistin que l'apparence, pour nous exprimer comme les étudiants d'Allemagne : au fond de sa pensée brûlait la flamme divine de l'inspiration. La forme satirique ne lui convenait pas moins que la forme sérieuse. Il épiait donc les physionomies ridicules, pendant qu'il avait l'air d'observer uniquement les bleuâtres spirales qui tournoyaient sur sa pipe. Si en effet Jordaens est d'une

part le plus éblouissant des coloristes, il est d'une autre part le plus puissant de tous les peintres de genre. Il a donné aux scènes comiques les proportions de l'histoire et la tentative a très bien réussi. Au lieu de miniatures, de pages restreintes, comme celles de Brauwer et d'Adrien van Ostade, ce sont de grandes toiles qui nous montrent la vie sous son aspect burlesque. Sa *Fête des Rois,* suspendue au musée du Louvre, mérite essentiellement le nom de chef-d'œuvre. Quel énergique dessin, quelle verve et quel admirable couleur! Le voilà ce monarque à barbe blanche, l'élu du gâteau, que n'ont jamaïs atteint les soucis de l'ambition. Il porte sans orgueil la couronne pacifique de la gaieté. Le verre en main, l'œil animé par ses libations précédentes, il déguste la liqueur froide et parfumée du Rheingau. Tous les convives sont dans la joie : on crie, on chante, on fait sonner le couvercle des canettes. Un jeune échanson verse de haut un filet d'or à un vieillard empourpré. Voyez quels regards narquois lance cette blonde flamande, vêtue de rouge ! Et ce robuste ivrogne, à la face large, aux lourdes chairs, aux joues pendantes, la tête couverte d'un bonnet de fou ! Le gala n'est pas près de finir : une domestique soulève un plat qu'elle apporte et va introniser sur la table. Fumez, rôtis ; coulez, bons vins; que tout le monde crie à tue tête : *le Roi boit!* Nul fâcheux ne viendra troubler la réjouissance : le chien lui-même y prend part.

C'est à peine si la fenêtre ouverte laisse distinguer dans le lointain un léger nuage qu'emporte le vent !

Le *Concert de famille* [1] est un autre morceau digne de Rabelais, de Sterne et d'Aristophane leur maître. En haut de la toile, le peintre a écrit sur un cartouche ce proverbe néerlandais : *Lorsque les vieux chantent, les enfants jouent de la flûte* [2]. La symphonie s'exécute à la manière flamande, je veux dire autour d'une table bien servie. Tartes jambons, pâtés, viandes et fruits de toute espèce y brillent côte à côte. Dans le fond de la chambre s'égosille un joyeux vieillard, coiffé d'un tricorne; la barbe blanche, la peau vermeille, l'expression avinée, les yeux déjà flottants, son goût naturel pour la musique n'est pas la seule cause qui l'inspire. Une vieille femme en béguin, assise dans un fauteuil d'osier, un de ces fauteuils comme on n'en voit plus, tient un papier où sont sans doute écrites les paroles : ses besicles surannées l'aident à mieux lire. Elle porte un petit garçon, qui souffle à cœur joie dans un fifre. Un autre bambin exécute la même opération sur les genoux d'une blonde flamande, probablement la fille du lieu, placée en face de sa mère et vêtue d'une robe amaranthe : elle sourit et provoque le spectateur. Derrière les convives, un solide gaillard joue de la cornemuse : la servante

[1] Au musée du Louvre.

[2] Soo d'ouden songen, soo pypen de jongen.

qui se tient près de lui et l'enfant dont elle est pourvue, l'accompagnent de leurs vociférations. Le chien lèche un morceau de viande qui pend au bord de la table. Paisible témoin de la scène, un hibou perché sur le dos du fauteuil, semble se dire qu'il ferait d'aussi bonne musique.

Jordaens a traité plusieurs fois ces deux sujets d'une manière différente. Aucune intention déguisée ne s'y révèle. Il n'en est pas ainsi d'un autre motif qu'il aimait, l'apologue du satyre et du passant. Il devait être susceptible de mainte application, dans le temps de luttes intellectuelles où vivait le peintre.

Son hôte n'eut pas la peine
De le semondre deux fois.
D'abord avec son haleine
Il se réchauffe les doigts ;

Puis sur les mets qu'on lui donne.
Délicat il souffle aussi.
Le satire s'en étonne :
— Notre hôte à quoi bon ceci ?

— L'un refroidit mon potage,
L'autre réchauffe ma main.
— Vous pouvez, dit le sauvage,
Reprendre votre chemin.

Ne plaise aux Dieux que je couche
Avec vous sous même toit !
Arrière ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid !

Elle est toujours abondante cette race d'hommes, qui varient selon les circonstances, au gré de leur intérêt. Parmi eux se trouvent les plus abjectes créatures, depuis le lâche courbé devant la force victorieuse, jusqu'au traître égorgeant ses anciens compagnons d'armes. Dans leur troupe figurent ce qu'on nomme les habiles, escrocs du grand monde, qui ont succédé aux bandits d'autrefois. Jordaens voyait les spéculateurs de son époque embrasser tantôt le parti catholique et tantôt le parti de la réforme. A leur tête se trouvait le fameux Juste Lipse. Le grand peintre voulut se donner la joie de les tourner en ridicule et il traça le tableau qui orne le musée de Bruxelles. N'est-ce pas une vive raillerie que la figure de ce lourd personnage, occupé de toute son âme à souffler dans sa cuiller, en faisant la mine la plus drôle du monde? Ses joues gonflées, ses lèvres protubérantes, ses yeux à demi-clos éveillent le sourire. Content de lui-même néanmoins, il a posé sa casquette sur son oreille. On aperçoit derrière lui une vieille femme, tenant d'une main une canette et levant de l'autre une schope pleine de bière au-dessus de l'épaisse créature. Quand il aura mangé, il boira, seules fonctions qu'il sache remplir. Son hôte le regarde d'un air méprisant et moqueur. Placé sur les genoux de sa mère, grosse femme au teint vermeil, l'enfant du sauvage tire la langue d'une manière significative

et le chien suit son exemple. Les animaux mêmes se raillent du versatile intrigant.

A la mort de Rubens, Jordaens passait pour le meilleur peintre d'histoire qu'il y eût en Belgique [1]. Peu de mois auparavant, Charles d'Angleterre lui avait commandé un tableau, qui lui fut payé 44 livres sterling [2]. Une de ses plus belles toiles dans le genre sérieux est, à mon avis, celle qui représente St-Martin délivrant un possédé [3]. Elle se recommande par la vigueur de l'exécution et par un certain caractère. Les violents efforts du malheureux que cinq personnes retiennent convenaient au pinceau hardi du célèbre calviniste : aussi les a-t-il rendus avec bonheur. Il semble vraiment qu'un esprit infernal agite le corps du démoniaque. La gravité du saint qui l'exorcise est un peu raide : l'artiste, cherchant à ennoblir sa manière, n'a pas su se préserver de l'affectation. Il marchait sur un terrain trop peu connu de lui. Quoique toutes les couleurs de ce tableau soient très énergiques, leur exacte proportion lui donne un aspect doux et harmonieux. L'égalité parfaite des tons en bannit les contrastes.

Jordaens approchait de la soixantaine, lorsque Emilia de Solms, veuve du célèbre stathouder Fré-

[1] « Sr Peter Rubens is deceased three days past, so as Jordaens remaynes the prime painter here. » *Lettre de Balthazar Gerbier à M. Murrey*, conservateur des tableaux de Charles Ier.

[2] Loco citato.

[3] Au musée de Bruxelles.

déric Henri, le plus grand général qu'ait vu naître la Hollande, le chargea de peindre à la *Maison au bois,* près de La Haye, l'histoire glorieuse du défunt. L'artiste allait faire un pendant à la galerie de Médicis, brillante et lourde épopée. Il rassembla donc toutes ses forces et justifia les espérances de la princesse. Il orna une vaste salle de tableaux héroïques, sans se faire aider par aucun de ses élèves. Le *Triomphe* de l'illustre capitaine est le morceau que l'on remarque le plus généralement [1].

Marinus, Pierre de Jode, et surtout Bolswert ont beaucoup gravé d'après ses toiles. Il a lui-même reproduit à l'eau forte plusieurs de ses ouvrages, comme les Vendeurs chassés du temple, Jupiter et Io, Jupiter nourri par la chèvre Amalthée, une Descente de croix et autres compositions. Le travail de ces estampes est libre et animé : on y retrouve les précieux caractères de ses peintures.

Jordaens put se divertir à son aise en parodiant la face humaine, ou plutôt en la copiant avec exactitude, car le grotesque abonde autour de nous et l'idéal seul est rare : il atteignit l'âge de 85 ans et mourut le même jour que sa fille, de la maladie épidémique nommée la suette [2]. On enterrait alors les protestants, qui décédaient à Anvers, dans le

1 Le musée de Bruxelles en contient une esquisse.

2 Jordaens a formé plusieurs élèves, parmi lesquels on remarque Jean van Bockhorst, né à Munster, Van der Koogen, né à Harlem, et Henri Berckmans.

cimetière *des gueux,* près de la citadelle. L'intolérance catholique veillait aux portes de la funèbre enceinte; le mépris et la haine y poursuivaient la hardiesse du libre penseur, jusque sous le froid manteau dont sa dépouille était couverte. Le nom même de ce champ maudit ne renfermait-il pas une insulte? La famille des riches calvinistes transportait donc leur corps au-delà des frontières, dans le bourg de Putte, le lieu le plus rapproché de leur ville natale. Là du moins on pouvait leur construire une tombe et leur mémoire était à l'abri des outrages. L'élève de Rubens y fut inhumé. Après quoi ses parents l'oublièrent et la nature acheva de dissoudre ses restes, pendant que la postérité ne songeait qu'à ses tableaux. La chapelle même, où l'on invoquait Dieu pour les morts, tomba en ruines; on la démolit dans le courant de l'année 1809, et des pierres éparses témoignèrent seules qu'une population proscrite avait cherché sous ses murs la paix du Seigneur. Le lichen et la mousse rongeaient tranquillement les épitaphes.

Vingt années se passèrent, au bout desquelles le hasard voulut qu'un négociant d'Anvers fût conduit sur ce terrain abandonné. Il examinait les mélancoliques débris, lorsqu'une pierre sépulcrale, placée près d'un chemin, frappa ses regards. Quelque lourd chariot avait rompu un de ses angles. La curiosité poussa le marchand à lire l'inscription funéraire; elle disait dans la langue des Pays-Bas :

Ici reposent
Jacques Jordaens, peintre,
mort à Anvers
le 18 octobre 1678
et
l'honorable Catherine van Oort,
sa femme,
morte le 17 avril 1659,
et
demoiselle Élisabeth Jordaens,
leur fille.
morte le 18 octobre 1678.
Le Christ est l'espérance de notre salut.

Le promeneur instruisit de sa découverte un auteur respectable, M. Cornelissen, qui en fit le sujet d'un article [1]. On grava un dessin de la pierre et ce fut tout. Le gouvernement belge laissa la tombe illustre à l'indigne place où l'avait reléguée le sort : la cendre de l'artiste demeura sur la terre étrangère. Qu'importent en effet les souvenirs de la patrie? Qu'importent les grands hommes qui lui attirent le respect des nations? Mieux vaut écouter un solliciteur hypocrite.

Peut-être, à l'heure qu'il est, ne reste-t-il plus aucune trace de l'humble monument. Les pieds des chevaux, les roues des voitures l'ont anéanti : l'herbe croit sur le sol qui abrite Jordaens, et le murmure de la bise, les froides pluies du nord lui tiennent lieu de suprêmes honneurs.

[1] Voyez le *Messager des arts et des sciences*, année 1833

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

Le discours suivant, prononcé pour l'inauguration de la nouvelle société des arts, fondée à Bruxelles en décembre 1847, renfermant un certain nombre d'idées sur l'art moderne, qui ont été bien accueillies de l'auditoire, il me semble que je puis sans inconvénient le reproduire ici.

Messieurs,

La Belgique a vu des temps meilleurs; le monopole du commerce et de l'industrie qu'elle a gardé pendant trois siècles, y entretenait une opulence si grande, que l'art, porté dans les bras de la nation, n'avait besoin ni de tuteur ni de père adoptif : il était l'enfant chéri du peuple et, comme tout le monde veillait sur sa destinée, l'aide parcimonieuse des gouvernemens lui était inutile. Deux choses soutenaient sa force et protégeaient sa gloire : le génie des artistes, l'enthousiasme de la multitude.

Cette dernière cause de prospérité ne le favorise plus. On doit le reconnaître : une tiédeur générale s'est emparée des esprits. Les descendans de ces hommes, qui, au talent des affaires, savaient unir l'admiration du beau, ont la plupart oublié les goûts délicats de leurs aïeux. « Ils sont occupés, disent-ils,

de leurs intérêts matériels. » Comme si la matière et l'esprit avaient jamais fait divorce, dans les grandes époques de l'humanité! Comme si les flottes d'Athènes, de Venise et des Pays-Bas n'emportaient point en même temps, pour les répandre dans le monde, et les merveilles de leur industrie et la renommée de leurs hommes supérieurs! Le génie est une force qui s'applique à tout, et dédaigner ce moteur suprême, c'est dédaigner la source de toute puissance, de toute grandeur, de toute prospérité.

Par une singulière contradiction, pendant que l'ardeur des masses s'éteignait, pendant qu'une sorte de nuit descendait sur les intelligences, on a vu le nombre des artistes, des savans, des littérateurs augmenter. On dirait que l'amour de l'idéal, cette chaleur vivifiante de la civilisation, à mesure qu'il se retirait de la foule, s'est concentré dans les âmes d'élite, pour y brûler comme la flamme éternelle des sanctuaires, pour y être conservé aux générations à venir. On peut affirmer que jamais un plus grand nombre d'adeptes ne se sont voués à une tâche si glorieuse, n'ont formé contre l'ignorance, l'apathie et de malheureux penchans, une ligue sainte, une espèce de bataillon sacré. Il ne périra donc point, Messieurs, il ne deviendra pas la proie des barbares, ce trésor d'inspirations et de pensées, qui distingue l'homme des créatures inférieures.

Mais si une telle mission est grande et noble, elle exige de perpétuels sacrifices. Avec plus d'efforts,

plus de persévérance, les artistes de nos jours obtiennent moins de résultats. Cette langueur secrète, qui s'est peu à peu glissée dans tous les cœurs, elle les gagne aussi par momens, elle les décourage, elle leur persuade que leurs travaux sont inutiles. De là, bien des heures d'affliction et de détresse. Et dans les jours d'espoir, d'exaltation, une double force n'est-elle pas nécessaire pour soutenir le poids inerte de l'indifférence publique, pour la rejeter loin de soi et demeurer libre au milieu des obstacles, fervent au milieu de la froideur presque universelle? Cette lutte obscure, silencieuse, sans témoins, demande un véritable héroïsme, le plus pénible et le plus méritoire de tous, celui qui, par la puissance de la volonté, domine le doute et la tristesse.

Voilà, messieurs, quelle est la situation générale des artistes à notre époque. Ne devait-elle pas nous inspirer le désir de nous tendre mutuellement la main, de former une association fraternelle? C'est par l'union que la faiblesse devient force, c'est par l'union que la force devient irrésistible, c'est par l'union que s'établissent et se maintiennent toutes les grandes choses. Soyons donc amis dans la bonne et la mauvaise fortune, ne composons qu'une seule famille et adressons-nous l'un à l'autre ces paroles que Ruth adressait à Noëmi : « Là où vous irez, je vous suivrai; votre patrie sera ma patrie et vos dieux seront mes dieux! »

Jean van Eyck.

Le 24 novembre 1847, on lisait dans le *Nouvelliste,* journal de Bruges :

« M. De Stoop, de Bruges, membre de la Société d'Émulation, vient de trouver dans les archives de l'ancienne cathédrale de St-Donat, la date précise de la mort de Jean van Eyck. D'après ces archives notre célèbre peintre est mort dans le mois de juin 1440 ; il a été enterré dans le pourtour de l'église de St-Donat, et on a déterré ses restes une année après pour les déposer dans l'intérieur de l'église. Les documents découverts par M. De Stoop contiennent encore plusieurs renseignements; ils renferment entre autres les diverses quittances de paiement des frais de l'enterrement, de translation de son corps, ainsi que le détail de divers legs et donations faits par le peintre. »

Dans mon deuxième volume, pages 125 et 126, j'ai mentionné un tableau de Jean van Eyck, qu'une notice du *Messager des sciences et des arts* m'avait fait connaître, mais que je n'avais pu voir, ne sachant ce qu'il était devenu. M. Martens, de Courtray, qui en est propriétaire, a eu la complaisance de m'écrire une lettre pour m'apprendre qu'il se trouvait chez lui. Le panneau représente l'Adoration des Mages : c'est une des œuvres les plus char-

mantes de l'auteur. La Vierge réunit en elle la grâce morale et la grâce physique. Elle est certainement aussi pure, aussi parfaite que toutes les madones de Raphaël. Sur son visage, d'une beauté peu commune, respire une modestie bienveillante, qui n'exclut ni l'intelligence ni l'affection : or, très-souvent la pudeur a l'apparence d'une sotte, même dans les ouvrages les plus fameux de l'Italie. Cette Vierge rappelle la mère du Christ que l'on admire, au Louvre, dans les noces de Cana. La figure est d'une fraîcheur merveilleuse. Sur les traits du vieux mage, qui baise les pieds du petit Jésus, brille un coloris splendide et profond ; ils expriment à ravir la douceur et la piété; sa main est un chef-d'œuvre, qui étonnera tous les connaisseurs. Ils admireront aussi la belle tête du second roi mage, couronnée d'une chevelure pleine d'élégance et de finesse. Quelle attitude facile, noble et charmante ! Le roi nègre ne se fait remarquer que par son air de pieuse attention. St-Joseph semble un peu soucieux, malgré son type naïf. Nous signalerons encore un homme du cortège des princes, qui porte la main à son bonnet et que distingue sa beauté. Le tableau est d'une conservation parfaite, le coloris d'une vivacité extraordinaire. Le soin habituel du maître se retrouve dans le paysage et dans les accessoires.

Quinten Matsys.

Les registres du corps des menuisiers anversois

renferment la note suivante, qui concerne son chef-d'œuvre :

1511 DIE 26 AUGUSTY.

« Daniel Goessens ende Jacob Cangoore dekens, Andries Jacops, Gommaert Van Der Beke, gesworen, Wouter Imbrechts, ende Lucas Verhuelt, oude dekens van den Schrynwerkers Ambachte, in der stadt alhier voor hen selven, ende in den name van den gemeynen gesellen desselfs ambachts, quos susceperunt, ende bekenden dat sy omme eene somme gelts die hen al ende wel is vergouden, ende dit voorts bekend ende beleyd hebben in de betaelinge van huer nieuwe tafelen van den noot Gods voer huenen ouden autaer in ons' Liever Vrouwen Kerck alhier, vercocht hebben wel ende wettelick, Quintene ende Katlinen Metsys, wettige kinderen Quinten Metsys schilders, daer moeder af was Alyt Van Tuylt, t'sjaers erffelic dertich scelling : g^et^ Brab^s^, prout conditione, alle des voers. Ambachts van den Schrynwerkers goeden van erven, erfpanden ruerend ende onruerend, die de selve Ambacht nu heeft ende naemaels vercriegen mach, dandum alle jaeren op ten St-Jans dach de collatie in Augusto, salvo pro ipse aut sui quittabunt ad placitum ten drie maelen met tien scelling; etc. elcken scell. altyt met sesthiene peng^n^ ende met verschenen der renten [1].

[1] *Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en* 1794, par Théodore van Lerius, p. 35.

Il résulte de ce document que Daniel Goessens et Jacques Cangoore, doyens, André Jacops et Gommaire Van Der Beke, jurés, ainsi que Wauthier Imbrechts et Luc Verhuelt, anciens doyens du métier des menuisiers de cette ville, en leur nom et au nom des compagnons dudit métier, qui les y ont dûment autorisés, ont stipulé le 26 août 1511, une rente perpétuelle de 30 escalins gros de Brabant, au profit de Quinten et de Catherine Metsys, enfants légitimes de Quinten Metsys, peintre, et d'Adélaïde Van Tuylt, son épouse, et qu'ils ont hypothéqué en gage du paiement, tous les biens, tant meubles qu'immeubles, dudit métier. Il en résulte encore que cette rente sera acquittée tous les ans, en trois paiements, chacun de dix escalins, etc.

Voilà un document authentique, s'il en fut jamais; il semble que nul autre ne devrait le contredire. On lisait néanmoins le 21 octobre 1847, dans un article du *Kuntsblatt,* signé Waagen :

«Des recherches faites par M. Van Ertborn dans les archives d'Anvers prouvent que Quinten Matsys n'est pas mort en 1529, comme le prétend Karel van Mander, mais qu'il était encore vivant le 8 juillet 1530; il avait toutefois cessé de vivre le 12 octobre 1531. Le premier fait ressort d'un acte passé le jour même, dans lequel Quinten Matsys est mentionné comme vivant : le second d'un accommodement qui eut lieu entre sa veuve et ses enfants mineurs à la date citée. M. van Ertborn a aussi

constaté qu'il se maria deux fois; qu'il eut de sa première femme, Alyt van Tuylt, deux fils et une fille, Jean, qui exerça le métier de peintre, Quinten Paul et Catherine; de sa seconde femme, Catherine Hyens, qu'il n'épousa pas avant l'année 1508 ou 1509, il eut trois fils et quatre filles : Quinten, Hubert, Abraham, Catherine, Pétronille, Claire et Suzanne.

Un triptyque de Quinten Matsys, que l'on voit dans l'église St-Pierre, à Louvain, et que nous avons oublié de décrire, prouve la justesse d'une opinion émise par nous, à savoir : que la peinture flamande pouvait se développer d'une manière complète et obtenir tous les brillants résultats qui la distinguent, sans imiter l'Italie. Le panneau central représente la sainte famille : de longs cheveux inondent les épaules de la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux : St-Anne offre au Sauveur une grappe de raisin. Autour d'eux s'élève un monument des plus étranges, où règne l'arcade en plein cintre : on dirait que Matsys ayant entendu parler de l'architecture italienne, sans avoir vu les édifices construits dans le goût nouveau, a essayé d'en deviner et d'en peindre les formes. Ce sont des combinaisons tout à fait arbitraires. Au-delà des arcades ouvertes, on aperçoit un paysage, dont le premier plan est vert, mais le second d'un bleu pâle; ces terrains ont un aspect bizarre et tourmenté, comme

dans le grand tableau d'Anvers. Quatre femmes rappellent la charmante Vierge que possède la collection publique de la dernière ville, mais elles n'ont que les défauts dont l'autre a les qualités. Tous les traits s'effacent sur leurs visages d'un rose blême; pas de sourcils, pas d'ombres, pas de reliefs : des yeux à peine plus foncés que la chair.

L'intérieur du volet gauche a pour second plan un très-beau paysage, poétiquement conçu, où l'on admire tour à tour des prairies, des massifs d'arbres, des châteaux gothiques et des montagnes bleues.

Sur l'intérieur du volet droit, St-Anne expire dans un grand lit rouge du xve siècle. Tout près du lit s'ouvre une fenêtre merveilleusement exécutée, qui laisse découvrir le ciel. Elle jette une vive lumière sur les traits de deux hommes, qui offrent au spectateur des têtes pleines de vérité.

La partie la plus importante de ce travail, c'est l'extérieur des volets. On y observe une couleur non-seulement plus vive, mais plus harmonieuse : elle est chaude et intense comme dans les meilleurs ouvrages d'Italie. On trouve là de ces effets que les grands peintres modernes aiment tant à produire. Sous le rapport de l'exécution, Matsys n'a rien fait d'aussi avancé. L'élégance des types étonne et charme à la fois. Je signalerai particulièrement l'évêque qui tient un coffre ; sa tête noble et douce est vraiment admirable. On peut en dire autant des cinq personnages de l'aile droite. Les fabriques

sont très-vigoureusement peintes. Une muraille porte cette inscription qui fixe la date du tableau :

QUINTE MEISYS SCREEF DIT : 1509.

« Quinte Meisys a fait ceci en 1509. » Le nom est écrit d'une manière étrange, mais dans ces temps éloignés l'orthographe donnait lieu à toute espèce de caprices.

Le ciel a le même aspect que dans les œuvres de Hemling ; il est plus pâle néanmoins et le blanc y empiète sur le bleu : une vapeur diffuse semble noyer l'azur, comme il arrive fréquemment en Belgique.

Jean Snellinck.

On trouve dans les *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains,* publiés par Hookham Carpenter, quelques détails que ne renferme pas notre texte: nous les avons connus trop tard, mais nous les transcrivons ici.

« Snellinck passa la plus grande partie de sa vie à Bruxelles, où il eût pour protecteurs d'abord le comte Ernest de Mansfeld, gouverneur des Pays-Bas, et plus tard l'archiduc Albert et l'infante Isabelle. Dans sa vieillesse, il alla résider à Anvers, et d'après l'inscription qui se trouve sur notre

eau-forte (le portrait de l'artiste, gravé à l'eau-forte par Van Dyck), il y aurait été employé à dessiner des modèles de tapisserie; il mourut dans la même ville; ses restes furent déposés dans l'église St-George (Descamps dit dans l'église St-Jacques), et au dessus de sa tombe fut placé son portrait dû au pinceau de Van Dyck.

« La gravure nous le montre comme un homme de haute taille, déjà avancé en âge et d'une figure des plus animées. L'ensemble du portrait est d'une grande beauté, mais les ombres sont devenues grossières et peu distinctes, l'eau-forte ayant été étendue pour la deuxième fois sur le cuivre. Notre peintre a la tête couverte d'un bonnet : un simple collet blanc, qui se rabat sur son pourpoint, s'écarte en laissant à découvert le cou et le haut de la poitrine. Un ample manteau se drape sur l'épaule gauche; la main droite est étendue sur la poitrine, et une manchette en toile se replie sur le poignet. Le bras gauche descend le long du corps; une ceinture attachée par devant, est serrée autour des reins. — La gravure porte pour inscription : « *Joannes Snellinck pictor humanarum figurarum in aulæis et tapetibus Antwerpiæ. Ant. van Dyck fecit aquâ forti.*

« Van Dyck fit de cette tête une seconde eau-forte, qui fut achevée par De Jode. Elle est d'une exécution bien plus délicate que la première, quoiqu'elle n'en diffère que très-peu pour l'expression;

les ombres sont moins noires, la main et les draperies arrangées avec plus de goût. » *Traduction de Louis Hymans*, pages 123 et 124.

Otho Venius. (Voyez page 132, note 2.)

Ces renseignements peu connus relatifs à Otho Venius se trouvent dans les notes de l'ouvrage de Smit : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.* La langue flamande n'étant guère comprise hors de Belgique, nous croyons devoir les traduire.

« Otho van Veen est né à Leyde en 1556.

« Cornélis son père, chevalier, seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn etc... descendait de Jean van Vene (sic), un des trois enfants naturels que Jean III, duc de Brabant, eut d'Isabeau van Vene, dite Ermengarde de Vilvorde.

« Le duc son père lui assura un revenu de douze mille réaux, en lui donnant la chatellenie de Rodele-Duc, transmission que l'empereur Charles IV confirma par des lettres du 1er septembre 1354, neuvième année de son règne. Ce Jean van Vene fut enterré dans une chapelle de l'ancienne abbaye de Villers; sur son tombeau, orné de ses armes, on lit une épitaphe qui commence ainsi :

Hic de Vena Joannes de Brabantia
Bastardus is Ducis unius
Hic debiles parit Claudis dedit etc.

« Butkens dans ses *Trophées sacrés et profanes*

du duché de Brabant (t. 1[er], p. 448) rapporte que la branche masculine de cette famille s'éteignit vers l'an 1460, mais il n'avait pas à ce sujet de renseignements positifs.

« Lorsqu'en 1666 la femme du gentilhomme Ernst van Veen mourut, ce noble suspendit au-dessus de sa porte son écusson et celui de son épouse. Les héraults d'armes et l'officier fiscal s'autorisèrent de cette circonstance pour lui faire un procès devant le conseil souverain du Brabant. Ils citaient le passage de Butkens et prétendaient que la race des Van Veen avait cessé d'exister. Mais Ernest prouva si bien sa descendance et par des preuves si manifestes que le conseil lui donna gain de cause. Nous omettons la longue sentence qu'il rendit et que l'on possède encore; on y remarque les phrases suivantes :

« Attendu que le dit Jean van Veen a procréé, entr'autres enfants issus de légitime mariage, messire Cornélis van Veen, né vers l'an 1521, lequel fut pendant son existence seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn etc., bourgmestre de Leyde;

« Attendu que le même chevalier Cornelis a procréé en légitime mariage douze enfants, entr'autres Simon van Veen, chevalier, seigneur de Hogeveen et des fiefs mentionnés plus haut, son fils aîné; Jean van Veen, gouverneur de l'île Terschelling, en Frise, et Otho van Veen, aïeul du défendeur, un des grands officiers du Brabant, lequel à son tour a

procréé en légitime mariage divers enfants etc... »

« Cornelis van Veen fut un des quarante membres du sénat de Leyde; en 1565, il fut nommé bourgmestre; en 1570 et 1571, il administra l'hospice des orphelins. Au moment où éclatèrent les troubles des Pays-Bas, il fut contraint de faire sa profession de foi politique et, s'étant déclaré pour les Espagnols, il quitta le territoire des Provinces-Unies, démarche qui entraîna la confiscation de toutes ses seigneuries et de tous ses biens au profit du gouvernement hollandais.

« Il se retira à Liège avec ses parents. Dans cette ville ecclésiastique, Otho devint page du prince Ernest de Bavière, électeur de Cologne et évêque de Liége, qui l'envoya plus tard comme chargé d'affaires à l'empereur Rodolphe. »

Les autres renseignements que contient cette notice se trouvent dans notre texte. Nous nous bornerons donc à traduire encore quelques phrases :

« Après son retour dans la Néerlande, il choisit Anvers pour y fixer sa demeure. En 1594, il fut reçu membre de la corporation de St-Luc; en 1603 et 1604 jusqu'au mois d'octobre, il remplit les fonctions de doyen. Ses comptes administratifs sont tous signés du prénom Otho, et non pas Otto, comme on l'orthographie généralement. Il habitait la maison dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis straet* et maintenant *Bargie straet*.

« Il eût de sa femme Marie Loots sept enfants légitimes : Anne, Cornelius, Gertrude, Suzanne, Marie, Agathe et Catherine.

« C'était un habile dessinateur ; Antoine Tempeste et les frères Van Lara ont beaucoup gravé d'après lui. »

Maison de Rubens.

Nous donnons sur le sort ultérieur de cette habitation les détails minutieux qu'on trouve dans une note du livre intitulé : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens* (p. 387).

Après la mort de Rubens, sa maison resta la propriété de sa famille jusqu'à l'année 1660, où Philippe Rubens, son fils, la céda par un acte passé devant les échevins, le 16 du mois de septembre, au nommé Jacques van Eyck ; en 1680, l'honorable Henri Hillewerve, prêtre et chanoine de l'église St-Jacques, en fit l'acquisition : il l'orna d'une très-belle chapelle, comme on peut le voir sur deux gravures, l'une de l'année 1684, qui en représente l'extérieur, l'autre de l'année 1694, qui en représente l'intérieur ; un portrait du chanoine décore celle-ci.

En 1763, la maison de Rubens fut achetée par Charles Nicolas Joseph de Bosschaert : l'acte authentique est du 3 août. Ce nouveau propriétaire la rebâtit et la changea complètement : le portique

qui séparait la cour du jardin fût plus tard couvert d'une construction et perdit les statues qui le surmontaient : on ferma en outre une des trois arcades. La chapelle tournée vers la cour et haute de deux étages, devint une chambre ordinaire et sert encore de salon : un cabinet de malade, ménagé au premier étage, permettait d'assister au service divin, couché dans un lit : on n'avait qu'à ouvrir une fenêtre. Le pavillon du jardin fut aussi dépouillé d'un grand nombre de ses ornements, les deux statues, par exemple, que l'on y voyait entre des piliers et qui étaient de la main de Faid'herbe, comme l'Hercule que l'on y admire encore : le frontispice de ce pavillon bâti à la manière de Palladio a gardé la table de marbre noir que Rubens y avait encastrée. La rotonde imitée du Panthéon de Rome, où il disposait ses précieux objets d'art, fut détruite il y a peu d'années, lorsqu'on sépara l'habitation en deux.

FIN DU TOME QUATRIÈME.

ERRATA.

Page 96, ligne 27, *au lieu de :* inspirait, *lisez :* inspiraient.
— 115, — 1, — une épisode, *lisez :* un épisode.
— 175, — 27, — toute entière, *lisez :* tout entière.
— 181, — 27, — qui eut fini, *lisez :* qui eût fini.
— 183, — 11, — les cœur ulcérés, *lisez :* les cœurs ulcérés.
— 193, — 17. supprimer le mot *réunis*.
— 208, ligne dernière, *au lieu de :* Betlens, *lisez :* Beltens.
— 224, — 10, *au lieu de :* gonffle, *lisez :* gonfle.
— 341, — 9, — Il avait, *lisez :* L'artiste avait.

OBSERVATION.

L'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise* ne devait pas former plus de quatre volumes ; mais l'abondance des matières, comme on dit, nous force d'en ajouter un cinquième, qui sera réellement le dernier.

TABLE.

SUITE DU LIVRE TROISIÈME.

LIVRE QUATRIÈME.

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME VOLUME.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE

PAR

ALFRED MICHIELS.

COMPLÉMENT.

Bruxelles,
LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE,
30, RUE DES CARRIÈRES,

1849.

AVERTISSEMENT.

Lorsque je commençai ce livre, il m'était impossible de savoir au juste quelle étendue prendrait mon travail. Non seulement la matière est neuve, mais je voulais la traiter d'une manière nouvelle. L'insignifiance et la sécheresse qui affadissent presque tous les écrits sur les beaux-arts, en rendent la lecture ennuyeuse au suprême degré. Le public, n'y trouvant aucun charme, les délaisse; c'est comme s'ils n'existaient pas. Pour l'instruire, il fallait donc le captiver; pour le captiver, il fallait donner à ce genre d'histoire les mêmes développements qu'à l'histoire politique et à l'histoire des lettres. Je pense avoir réalisé mon projet dans une certaine mesure. J'aurais fait mieux, si l'on ne m'avait environné d'intrigues et si les moyens matériels ne m'avaient pas manqué. De tous les travaux quelconques l'histoire de l'art est le plus pénible. Lorsque l'historien ordinaire a compulsé les documents, il ne lui reste plus qu'à écrire. L'historien de la peinture doit accomplir une double tâche : lorsqu'il a pris connaissance de textes nombreux, il faut qu'il aille voir les toiles; il faut qu'il soit toujours sur les routes, toujours le crayon à la main, et ces déplacements continuels le ruinent, s'il n'a pas une grande fortune ou si un gouvernement ne le défraye pas. Je ne puis, quelque soit mon désir, faire de plus amples sacrifices. Les circonstances politiques d'ailleurs ne sont pas favorables à de si tranquilles recherches. Je termine donc cet ouvrage par un aperçu rapide, comme nos aïeux fermaient le chœur d'une église avec un mur temporaire, quand des malheurs publics et la pauvreté de la commune empêchaient de construire la nef et les ailes.

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE.

Aucun travail préparatoire n'ayant été fait sur l'école de Rubens, ce serait une tâche énorme que de l'analyser, de la classer, d'y répandre la lumière et d'en bien décrire les diverses figures. Annoncer qu'un peintre a été l'élève du grand homme, cela ne suffit pas à beaucoup près. Il faut montrer comment il se rattache au maître et par quels points il en diffère. Le groupe s'anime alors, prend les couleurs de la vie et forme un tableau de famille, où l'on remarque avec plaisir les traits communs et les modifications particulières. Nous avons ainsi caractérisé Van Dyck et Jordaens : nous aurions soigneusement peint les autres images, terminé la toile. Mais l'espace nous manque; nous ne pouvons tracer même une esquisse et nous bornerons à quelques données générales.

Parmi les personnes qui fréquentaient la maison de Rubens, se trouvait un jeune homme d'une intéressante figure, que l'on nommait Erasme Quellyn. Il avait du goût pour les études abstraites et occupait une chaire de philosophie. Son savoir et son intelligence naturelle l'avaient fait bien accueillir du grand peintre : comme beaucoup d'artistes, Pierre-Paul n'était pas un simple ouvrier en tableaux ; toutes les questions importantes éveillaient sa curiosité, le poussaient à réfléchir et son esprit, ouvrant les ailes, planait bientôt sur le monde. Mais lorsque deux forces inégales se trouvent en présence, l'une finit par absorber l'autre. Rubens ne quitta point sa palette pour enseigner la philosophie; Quellyn abandonna Pythagore, Platon et Aristote pour devenir peintre [1]. Cette conquête du glorieux anversois ne fut pas la moins remarquable.

La vigueur intellectuelle que Quellyn avait puisée dans les travaux de la science, il la fit servir dans la carrière qu'il abordait, à un âge où le talent de beaucoup d'autres est déjà tout formé. Sa connaissance de l'histoire et de la mythologie ne lui fut pas inutile. Pour n'avoir besoin d'emprunter le secours de personne, il étudia l'architecture et la perspective : aucune main étrangère ne touchait donc à ses tableaux. Il examina, il copia soigneusement les formes des plantes et des terrains, de sorte que l'on admire les paysages qui occupent souvent le fond

[1] Houbraken, tom. Ier. p. 291 et suiv.

de ses toiles. La face humaine, dans sa réalité journalière, obtint de lui une aussi vive attention : plusieurs de ses portraits sont comparés à ceux de Van Dyck. Il a peint, comme celui-ci, presque tous les artistes fameux de son époque. Ses progrès furent tellement rapides que l'académie de St Luc, à Anvers, le reçut maître-ès-arts dès l'âge de vingt-six ans[1].

Il était né dans cette dernière ville, le 19 du mois de novembre 1607. Son père, qui portait le même prénom, maniait habituellement le ciseau du sculpteur : il fut agréé par l'académie d'Anvers le jour où son fils vint au monde[2]. Sa femme s'appelait Élisabeth Van Uden. Notre artiste avait une des plus charmantes têtes que l'on puisse voir; un beau front, des yeux pensifs, des traits réguliers, une longue chevelure, un galbe élégant, des moustaches et une impériale lui attiraient la bienveillance des jeunes personnes. Il passait d'ailleurs pour mener une conduite fort sage. Les belles anversoises jugeaient donc qu'il ferait un excellent mari. A tant d'avantages Quellyn réunissant une élocution facile, fut libre de choisir parmi elles. Catherine Hemelaer, opulente héritière, l'emporta sur les autres. Il en eut trois fils, dont l'aîné devint plus tard aussi célèbre que son père.

On a peu de détails sur la vie d'Érasme Quellyn, chose vraiment singulière pour un artiste qui a vécu

[1] Immerzeel.

[2] Généalogie des Quellyn, par Reiffenberg.

dans une époque lettrée comme le dix-septième siècle. Nos lecteurs connaissent maintenant assez les Pays-Bas, pour qu'il soit inutile de leur expliquer cette pénurie. Les éloges de Rubens commencèrent, dit-on, à faire apprécier le talent d'Erasme. Il avait une certaine défiance de lui-même que Pierre-Paul dut vaincre : il semblait ne travailler que pour son plaisir et ce fut son maître qui l'engagea à laisser voir ses ouvrages. Aussi la mort seule put-elle rompre leur amitié. Longtemps après, Quellyn ayant perdu sa femme, se retira dans le monastère de Tongerloo, où il finit tranquillement ses jours, le 11 novembre 1678. Il était âgé de 71 ans.

Les religieux d'une autre abbaye, celle de St Michel, à Anvers, le tenaient en grande estime : il avait décoré tout leur réfectoire de pieuses scènes figurant des banquets, entr'autres les Noces de Cana, Jésus et la Madeleine chez Simon le pharisien, l'institution de l'Eucharistie et les Pélerins d'Emmaüs [1]. L'édifice n'existant plus, les peintures sont probablement détruites.

Cornille de Bie, le dithyrambe personnifié, l'obséquieux panégyriste des peintres flamands et hollandais, a placé Quellyn sur un piédestal, comme la statue d'un Dieu et l'a enveloppé d'un nuage d'encens. « Je crois, dit-il, que l'esprit de Zeuxis ou de Raphaël était mêlé avec l'âme de Quellyn dans son corps. Son talent avait une aussi grande force

[1] Houbraken.

que si la peinture elle-même l'avait allaité. Devant lui, la Grèce doit garder le silence, quoiqu'elle porte aux nues ses artistes et veuille éclipser le reste du monde. Erasme est venu mettre un terme à ses forfanteries. » Ces éloges blesseront beaucoup les admirateurs de la peinture hellénique, dont personne n'a jamais vu la moindre parcelle. Mais en laissant de côté l'hyperbole, Quellyn demeure un des talents les plus distingués que la Belgique ait produits. L'ordonnance, la couleur, le dessin ferme et large de ses tableaux prouvent assez que Rubens lui servit constamment de modèle. Il travailla pour les églises comme pour les amateurs, car il réussissait dans les petits ouvrages comme dans les grandes compositions. Il a gravé des planches peu étendues, aussi bien d'après ses tableaux que d'après ceux de son maître. Bolswert, Pierre de Jode, Vosterman, Pontius et d'autres artistes ont reproduit quatre-vingt de ses toiles, sinon davantage.

Malgré la similitude générale des œuvres de Quellyn avec celles de Pierre-Paul, on se tromperait beaucoup si on le croyait sans originalité. Il a une finesse et une grâce qui lui sont toutes particulières. Il avait reçu, comme Van Dyck, le don de poésie dans les langes du berceau. Une délicatesse charmante distingue ses conceptions, ses formes et le mélange harmonieux de ses couleurs. On a prétendu.... . mais j'oublie que je dois tracer à la hâte un résumé concis, une ébauche imparfaite. Allons,

lecteur, doublons le pas et marchons rapidement vers le but de notre course.

D'autres élèves de Rubens eurent le sentiment de l'idéal, unirent la beauté des lignes à la splendeur du coloris. En premier lieu nous citerons Gérard Seghers. Son tableau de l'adoration des Mages, qui orne l'église Notre-Dame, à Bruges, est une des gloires de la peinture : on demeure frappé d'admiration devant ce chef-d'œuvre. Les types sont d'un goût parfait : les princes des écoles italiennes n'en ont jamais dessiné de plus exquis. Une merveilleuse couleur augmente le prestige de ces nobles têtes. Le roi de l'Orient qui se tient debout, vêtu d'un grand manteau, ne saurait être éclipsé. L'auteur peignait aussi la nature vulgaire, comme des soldats jouant aux cartes ou des bourgeois faisant de la musique. Il était né en 1589, à Anvers. Henri van Balen et Abraham Janssens furent ses maîtres : il les quitta pour s'aller perfectionner sur le sol de l'Italie. On rapporte qu'il étudia beaucoup les vigoureuses productions du Caravage et de son imitateur Manfredi. Le cardinal Zapata, ambassadeur d'Espagne à Rome, lui ayant témoigné le désir qu'il fît un voyage à Madrid, Gérard Seghers alla trouver le roi catholique. Les lettres dont il était pourvu lui assurèrent le meilleur accueil. Son talent charma si fort le prince, qu'il le combla de présents. Il aurait bien voulu le retenir dans la Castille, mais l'Anversois aimait mieux sa patrie. Après son retour, la vogue

de ses tableaux et les sommes qu'on lui en offrait lui permirent de vivre comme un grand seigneur. Il employa soixante mille florins à acheter des œuvres d'élite, et à se former un cabinet somptueux. Bolswert et Paul Pontius ont gravé quelques-uns de ses tableaux. Il mourut dans sa ville natale, en 1651.

Le musée du Louvre possède de lui une œuvre admirable qui a pour sujet St-François en extase que soutiennent des anges. Par son aspect général, par la vigueur du clair-obscur, ce tableau se rapproche beaucoup des toiles du Caravage et de l'Espagnolet. La pose, l'expression, le type du saint sont dignes de tous les éloges : il est impossible de mieux rendre l'exaltation religieuse : le solitaire fléchit sous le poids de son enthousiasme. On ne saurait voir rien de plus charmant que l'attitude et la figure des anges qui le soutiennent : celui de droite charme surtout les regards. La poésie abonde dans ce morceau d'élite, qui forme un ensemble merveilleusement agréable. Un ange, que l'on aperçoit au second plan, joue de la viole, puis le fond se perd dans une nuit obscure.

On retrouve chez Juste van Egmont la même délicatesse. Il unit l'ampleur de Rubens à un goût plus difficile. Né à Leyde en 1608, il fut un des meilleurs élèves du grand homme, qui lui témoignait une confiance toute particulière. Son noble style séduisit les Français; Louis XIII et Louis XIV l'employèrent comme peintre de la cour. Il aida Vouet dans

un grand nombre de ses travaux et fut un des fondateurs de l'académie de peinture, en janvier 1648. Étant devenu vieux, il retourna sur les bords de l'Escaut et mourut à Anvers en 1674.

D'autres élèves de Rubens suivirent ses tendances triviales, plutôt qu'ils n'imitèrent sa fougue et son audace héroïque. Ils formèrent un groupe autour de Jordaens, qui devint leur sous-chef, comme Van Dyck fut naturellement celui de la première cohorte. On remarque dans la seconde, Abraham Diepenbeek et Théodore Van Thulden. Ils étaient tous les deux de Bois-le-Duc. On pense qu'Abraham vit le jour en 1607. Le nom du maître qui lui apprit les éléments de son art est demeuré inconnu. Il s'adonna d'abord à la peinture sur verre, mais les accidents inséparables de ces fragiles travaux lui en inspirèrent le dégoût. Il entra dans l'atelier de Rubens pour s'habituer aux couleurs à l'huile : son talent s'y déploya de telle manière que l'illustre Anversois se fit aider par lui en plusieurs circonstances, lorsqu'il exécutait de grands ouvrages. Il voulut voir l'Italie, mais n'y demeura que peu de temps. Revenu à Anvers, il montra une imagination fertile que secondait un pinceau adroit et spirituel. La *Clélie passant le Tibre,* que possède le musée du Louvre, a l'air d'une caricature de l'histoire ancienne. L'héroïne est une grosse flamande vêtue de rouge, montée sur un cheval de ferme, qui porte en croupe une autre gaillarde tout aussi volumineuse. Elles sont escor-

tées par de robustes filles entièrement nues. L'une d'elles essaye de grimper sur sa bête, mais comme sa lourdeur l'en empêche, un homme la saisit par les fesses et la pousse d'une manière fort plaisante. Charles Ier attira Diepenbeek en Angleterre, mais il revint bientôt dans les Pays-Bas. Il y mourut âgé de 68 ans.

Van Thulden naquit en 1607. Il fut un des meilleurs élèves de Rubens, qui l'employa pour exécuter la célèbre galerie du Luxembourg. Jordaens eut aussi recours à son pinceau ; il lui fit retracer les forges de Vulcain, dans la Maison au bois, près de La Haye. Nul n'a suivi plus fidèlement le style de Pierre-Paul : ses tableaux religieux surtout se distinguent par la similitude de leur manière avec celle du grand homme. Son *Martyre de St. Adrien,* que possède l'église St. Michel, à Gand, produit une impression terrible. C'est un des ouvrages les plus dramatiques de l'école flamande. Van Thulden coloria néanmoins une foule de morceaux comiques, noces, danses de paysans, réunions villageoises et kermesses. Steenwyck, Peter Neefs et d'autres artistes le chargèrent d'étoffer leurs compositions. A Paris, dans l'église des Mathurins, il retraça vingt-quatre épisodes de la vie du fondateur, qu'il grava ensuite. Il finit ses jours en 1676.

Jean Thomas, né à Ypres en 1610, doit être réuni aux maîtres précédents. Il se forma comme eux sous les auspices de Rubens et accompagna Diepenbeek

en Italie. L'empereur Léopold le nomma peintre de la cour d'Autriche, l'emmena dans sa capitale et lui donna des appointements considérables. Il mourut à Vienne en 1673. On trouve de lui quelques paysages ornés de figures mythologiques, qui ont été fort habilement gravés. L'église des Carmélites, à Anvers, possède un tableau de sa main, représentant St-François, agenouillé devant la sainte Vierge et l'enfant Jésus.

D'autres élèves de Rubens, sans modifier sa manière, sans choisir parmi ses tendances, marchèrent directement sur ses traces. Tel fut Jean Van Hoeck, dont la brillante existence rappelle les destinées du maître. Il naquit à Anvers dans l'année 1600 et fut élevé avec le plus grand soin. Comme Erasme Quellyn, il étudia les sciences et la littérature avant de prendre la palette. Le chef de l'école anversoise lui enseigna l'art du coloris sans le détourner de ses études : il avait les mêmes goûts et connaissait par expérience combien le talent profite de l'instruction, du développement de la pensée. Lorsqu'il put avoir confiance dans son adresse, Van Hoeck s'achemina vers l'Italie en passant par l'Allemagne. A Rome, il vécut solitairement et ne chercha point à fixer sur lui l'attention publique. Mais les dons qu'il tenait de la nature le trahirent tout-à-coup : un succès rapide l'environna de gloire. Une foule de cardinaux lui demandèrent des ouvrages, les plus grands seigneurs l'accueillirent, il

fut reçu avec distinction dans les sociétés savantes. Il ne négligea pas ses travaux et continuait de dessiner les antiques. On voulait qu'il se fixât pour toujours à Rome, mais l'empereur Ferdinand II lui avait déjà témoigné le désir de l'appeler près de lui. Il alla en conséquence habiter l'Allemagne, où il exécuta une foule de productions pour les églises et les palais des nobles. Les princes, les électeurs, se firent peindre par lui : on le combla d'honneurs et de richesses. On chercha aussi à le retenir en Autriche, mais l'amour du pays natal ne lui permit point de se fixer sur une terre étrangère. Il partit pour la Belgique avec l'archiduc Léopold et refusa même le titre de premier peintre de sa maison que lui offrait ce puissant personnage. Revenu sur les bords de l'Escaut, il mena l'existence la plus laborieuse : des commandes lui arrivaient d'Allemagne et d'Italie. Van Hoeck soignait beaucoup son dessin : il peignait d'une manière forte et naturelle. Ses portraits ont de la similitude avec ceux de Van Dyck. Il mourut au plus tard en 1650 [1].

Près de lui viennent se placer Pierre Soutman, Jean Van Stok et Déodat Delmont, sur lesquels on a très-peu de renseignements. On en possède moins encore sur Jacques Moeremans que les registres de l'académie d'Anvers désignent comme élève de Ru-

[1] Immerzeel. Aucun auteur n'a réuni plus de documents sur Jean Van Hoeck.

bens. Michel seul énumère Jean Victoor parmi les disciples du grand coloriste. Houbraken, Weyerman, Van Gool et Descamps ne le citent même pas. Oubli singulier, commis au préjudice d'un peintre si habile. Pilkington le fait vivre entre les années 1600 et 1670. Michel le croit natif d'Anvers, Immerzeel pense qu'il avait vu le jour en Hollande et pris les leçons de Rembrandt. Il me semble avoir plus d'affinités avec Rubens. Victoor transportait dans les scènes de genre les grandes formes du peintre chevaleresque, mais choisissait de préférence les sujets calmes. Le musée du Louvre possède deux tableaux de sa main. *La jeune fille tirant la chaîne de son volet pour le fermer* est un admirable morceau. On y trouve, dans les proportions habituelles de la nature, les fines qualités de Metzu. La force, la beauté, l'harmonie et la transparence de la couleur méritent des éloges sans restriction. La tête est modelée avec une rare délicatesse. L'autre tableau, *Isaac bénissant Jacob*, excite l'admiration la plus vive. On ne saurait croire combien est belle la figure du patriarche, qui se tient sur son séant, habillé d'un costume splendide et portant un bonnet garni de fourrure blanche. Son fils s'agenouille devant lui d'un air naïf. Rebecca debout, un doigt sur la bouche, a la tournure et les traits d'une commère flamande. De volumineux rideaux entourent le lit, et une échappée de vue laisse découvrir, dans une salle immense, Esaü revenant de la chasse.

Rubens avait peint des combats d'animaux. Ces luttes violentes excitent un intérêt dramatique, donnent lieu à des combinaisons fortes et hardies, que ne pouvait négliger le plus robuste, le plus audacieux des coloristes. François Snyders ne les traita pas d'une manière moins habile. Pendant que la calme Hollande dessinait des taureaux couchés sur l'herbe, des moutons ou des vaches pâturant sous un ciel brumeux, des chiens au repos ou des cerfs immobiles, Snyders cherchait une poésie tragique dans les mêlées d'animaux féroces. Ici l'on voit un sanglier couvert de sang et de bave, qui se défend contre une meute entière; trois limiers sont déjà hors de combat : les uns ont la poitrine ouverte, les autres perdent leurs entrailles et poussent des cris effroyables. L'animal sauvage se roule au milieu de ses antagonistes, les éventrant, les écrasant de son poids et de ses pattes, tandis qu'ils le mordent aux oreilles, au dos et à la croupe. Là, c'est un lion que des chasseurs poursuivent, qui se retourne sur eux, saisit par la cuisse un des cavaliers, laboure les chairs de ses ongles puissants et les broie à pleine gueule. Ailleurs, deux chiens vigoureux se disputent un os avec une rage inexprimable. Les œuvres de Snyders ont toutes les qualités de l'histoire. La composition, le dessin, la couleur séduisent par leur grande tournure : les dimensions de la toile rappellent elles-mêmes les travaux ordinaires de l'école. Si on regarde l'ouvrage de loin, à une distance qui

ne permette pas de saisir les formes particulières des objets, l'ensemble offre l'apparence d'un morceau du genre noble. Tant le style héroïque du fameux Anversois donne de caractère aux moindres sujets !

François Snyders avait vu le jour en 1579, dans la ville que l'on peut surnommer la reine de l'Escaut. Henri Van Balen fut son premier maître : les leçons de Rubens développèrent ensuite son talent. Le grand homme eut souvent recours à lui pour peindre les animaux et les fleurs, qui ornent ses compositions. D'autres fois il augmentait lui-même la valeur des chasses de Snyders, en y mêlant des personnages. François et Jordaens travaillaient aussi fréquemment ensemble. Ces trois hommes, qui montraient une égale énergie dans le dessin et la couleur, devaient s'accorder à merveille. Plusieurs chiens de la galerie du Luxembourg ont été exécutés par Snyders. Ses tableaux de chevalet sont peu nombreux et fort appréciés des amateurs. Outre ses chasses, il a peint des batailles, du gibier mort, des fruits et de grandes cuisines, pourvues de tous leurs ustensiles, encombrées de poisson, de viandes, de légumes et de pâtisserie. Ces objets, qu'il a figuré dans leurs proportions naturelles, flattent davantage lorsqu'on les retrace en petit, comme les Hollandais. L'archiduc Albert et le roi d'Espagne, Philippe III, commandèrent souvent des tableaux à Snyders. Il vécut fort vieux, n'étant mort qu'en 1657.

L'école de Rubens, partie d'un centre unique,

devait aborder toutes les routes de la peinture. Deux élèves du grand homme s'adonnèrent de préférence au paysage. Il se servit de leur pinceau pour exécuter les ciels, les terrains, les arbres et les fleurs, qui entourent les personnages de ses toiles. L'un, qui se nommait Jean Wildens, était né vers 1584. Il avait une adresse toute spéciale et savait de la manière la plus habile mettre les fonds en harmonie avec les groupes et les portraits. Il ne se contentait pas néanmoins de ces travaux accessoires : il représentait des sites champêtres qu'il étoffait lui-même ou faisait orner d'épisodes par d'autres coloristes. Il avait l'habitude de dessiner autant que possible d'après nature : les environs de Harlem lui fournirent un grand nombre de vues et de motifs. Jean Wildens mourut à Anvers, sa ville natale, dans l'année 1644. Le second paysagiste, Lucas Van Uden, était enfant de la même cité, où il vit le jour en 1595. Non-seulement il reproduisait avec un art supérieur les objets et les scènes rustiques, mais il les décorait aussi habilement de personnages. Ses tableaux de chevalet ne trahissent pas un moindre mérite que ses grandes toiles. Rubens se plut souvent à y dessiner de petits acteurs. Van Uden a gravé lui-même un certain nombre de ses compositions : Bartsch lui attribue 59 estampes et déclare qu'il ne peut fixer le chiffre de celles qui lui appartiennent. Ce brillant soldat de l'école anversoise mourut en 1660.

Non-seulement Rubens se créa toute une famille

de peintres d'élite, mais il forma une série de graveurs qui adoptèrent son style et marchèrent noblement sur ses traces. Nous nous serions fait un plaisir de caractériser leur manière : le manque d'espace ne nous le permet point. Quoi qu'il en soit, Pierre-Paul a eu seul, pour immortaliser ses travaux, une pareille phalange d'interprètes,

Nous avons esquissé à la hâte le profil de ses élèves, nous devons dire un mot de ses antagonistes. L'ombre après la lumière. Le plus important de ses ennemis fut Abraham Janssens. Il naquit à Anvers, mais on ne sait au juste dans quelle année. Pilkington affirme qu'il vit le jour en 1569 et mourut en 1631. Les auteurs néerlandais ne fournissant pas ces dates, j'ignore sur quelle base il appuie son opinion. Abraham devait toutefois être l'aîné de Rubens, car il jouissait d'une gloire éclatante, lorsque Pierre-Paul revint d'Italie. Cette gloire, il la méritait. Depuis Quinten Matsys, la métropole du commerce belge n'avait pas produit un homme de cette force. Aucun peintre du seizième siècle n'a déployé autant de vigueur, n'a fait usage d'un aussi grand style. On possède très-peu de détails sur les événements de son existence; mais tout donne lieu de croire qu'il avait séjourné en Italie. Ses tableaux démontrent qu'il s'était approprié entièrement la manière des artistes de Rome et de Florence. Il avait dû étudier avec amour les compositions de Michel-Ange. Chez lui, comme chez Adam van

Oort, on ne retrouve plus les caractères de la transition : il est fils de l'art nouveau. Ses toiles constatent la chute définitive de l'école brugeoise, dont l'influence s'était perpétuée pendant tout le seizième siècle et avait contrebalancé l'action du genre italien. Il n'est pas sans analogie avec Frans Floris, mais se montre bien supérieur. Ses carnations se distinguent par un ton chamois, qui ne rappelle nullement les hommes de son pays. Quoiqu'il aime les grandes proportions, les traits marqués, il révélait trop de patience dans l'emploi de la couleur; elle prenait sous son pinceau un air à la fois dur et léché. Ses têtes ont quelquefois une expression pleine d'une noblesse héroïque. Pauvre Janssens! on conçoit sa douleur de se voir éclipsé par Rubens; il avait lui-même éclipsé tous ses rivaux, il possédait un vrai talent, que soutenait et fortifiait l'amour du travail, l'âge n'avait encore ni diminué sa vigueur ni abattu ses espérances; et d'un seul coup, l'auteur de la *Descente de croix* le détrônait, le jetait dans l'ombre! Pour surcroît de malheur, le nouveau venu déployait des qualités analogues, le battait sur son propre terrain! Il ne put cacher sa tristesse; il défia son jeune antagoniste, qui refusa hautainement son cartel. Le succès, le jugement de la foule et des connaisseurs étaient pour lui : une lutte corps à corps lui semblait inutile. Janssens n'avait que trois partis à prendre : ou accepter un rôle inférieur, sacrifice

amer pour l'orgueil d'un artiste ; ou bien terminer ses jours par un suicide ; ou encore oublier dans les plaisirs son talent vaincu, ses nobles projets et sa gloire effacée. Il choisit le dernier moyen. Une jeune femme l'aida dans l'accomplissement de cette funeste résolution. Elle était vive, joyeuse, passionnée : l'ivresse des festins et l'ivresse de l'amour s'offraient à elle comme le bonheur même. Janssens l'épousa. Depuis lors, tous ses travaux furent abandonnés. Ils ne fréquentèrent que les lieux de réjouissances, les bals et les tavernes. Là où retentissaient la musique et le bruit des verres, on était sûr de les rencontrer. Les regards brûlants, les caresses voluptueuses de sa folle compagne persuadaient à l'artiste que la seule ambition digne de l'homme, c'est de plaire et d'aimer. Il buvait un philtre mortel sur des lèvres charmantes. Toute sa fortune y passa ; il vendit ensuite ses meubles, ses dernières toiles, ses habits de fête, et pauvre, délaissé, le corps perdu, l'âme en proie à mille souffrances, il expira victime de son découragement. S'il avait connu les basses fureurs de la jalousie, Janssens aurait calomnié son rival, employé l'adresse, la ruse et le mensonge pour lui disputer matériellement la victoire. Avec les ressources des lâches, il aurait sans le moindre doute affligé Rubens, gâté en partie son existence. Juste et fier, ne pouvant se cacher sa défaite et ne pouvant supporter sa douleur, il trouva la mort préférable. Combien d'hommes ont la force

de s'avouer ainsi leur faiblesse, de s'ensevelir dans leur chagrin plutôt que de s'avilir?

Les autres compétiteurs de Rubens, avoués ou secrets, furent Martin Pepyn, qui se fixa pour toujours au-delà des Alpes, Wencelas Koeberger, Théodore Rombouts et Cornille Schut.

Wenceslas Koeberger, né à Anvers durant l'année 1560, apprit les éléments de la peinture dans l'atelier de Martin de Vos. Sa facilité naturelle et sa docilité engagèrent son maître à l'entourer de soins. Il développa bientôt le plus grand talent. Mais l'art ne l'occupait pas seul : l'artiste qui lui donnait des leçons avait une fille d'une beauté remarquable. Wenceslas en était amoureux : il cherchait par tous les moyens à gagner la faveur du père et l'intérêt de la jouvencelle. Malheureusement l'un était d'un esprit soucieux et l'autre d'une froideur humiliante. Quand il vit que ses efforts n'amenaient aucun résultat, Koeberger perdit l'espoir. Se souvenant de la maxime populaire : *loin des yeux, loin du cœur,* il s'achemina vers l'Italie. Les magnificences de Rome et les consolations du travail le délivrèrent peu à peu de son attachement.

Lorsqu'il eut fait une connaissance intime avec les curiosités de la ville éternelle, rassasié sa vue des prodiges de l'art antique et de l'art moderne, il prit la route de Naples. Son compatriote Jean Franck y demeurait : il se lièrent sans peine et Wenceslas conçut une nouvelle passion. Jean possédait une

fille gracieuse, dont le voyageur ne tarda pas à s'éprendre. L'amour cette fois étant partagé, on pensa devoir les unir : le sacrement apaisa la flamme qui dévorait le jeune homme. Mais il resta en Italie plus longtemps qu'il ne se l'était proposé.

Si loin qu'il fût d'Anvers cependant, sa renommée y pénétra. Il avait donné avant son départ des preuves de son habileté supérieure. La corporation des arbalétriers lui témoigna par écrit le désir d'avoir un tableau de sa main, figurant leur patron. Wenceslas en conséquence exécuta un grand morceau, où l'on voyait St Sébastien que ses ennemis allaient percer de flèches. La toile fut solennellement placée sur l'autel de la ghilde, dans la cathédrale d'Anvers. Voici de quelle manière la juge Campo Weyerman. « J'ai étudié ce tableau des semaines et des années; j'y découvrais chaque jour des beautés nouvelles; l'image du saint est si exquise de forme, si admirable de dessin, d'une couleur si agréable et si douce, si dramatique d'expression; le martyr considère avec tant de ferveur une troupe d'anges qui flotte sur les nues, que je ne sais à quel chef-d'œuvre le comparer. » Ce travail éclatant blessa le regard des envieux; ils profitèrent d'une nuit sombre pour découper la tête du saint [1]. Grande rumeur le lendemain dans la ville. On crut ne pou-

[1] Telle est la version d'Houbraken ; selon Weyerman, ce furent deux saintes que l'on décapita. Descamps parle dans le même sens.

voir mieux faire que d'expédier à l'artiste la composition mutilée, pour qu'il réparât lui-même le dommage. Il avait heureusement gardé une esquisse de son tableau, en sorte qu'il pût le restaurer, sans que l'on s'aperçût de l'attentat commis par de vils barbouilleurs contre la religion et les beaux arts.

Après quelques années d'absence, Koeberger revint dans sa patrie. Ce n'était pas seulement un peintre habile, mais un architecte d'élite, un ingénieur distingué, un savant numismate. L'archiduc Albert ne fut pas insensible à ces nombreux talents : il engagea le peintre au service de la cour et lui assura une pension annuelle de 1,500 livres [1]. Le fameux Peiresc étant venu à Bruxelles, eut un long entretien avec Koeberger, dont il examina la riche collection de médailles. Ce fut notre artiste qui construisit les fontaines et dessina tous les ornements du château de Tervueren. L'église de Notre-Dame, à Montaigu, celle des Augustins, dans la capitale du Brabant, celle du même ordre, à Anvers, et beaucoup d'autres édifices religieux furent bâtis sur ses plans. On le regarde comme l'introducteur des monts-de-piété, en Belgique. Il présida encore au dessèchement de grands lacs, entr'autres de celui

[1] Ses tableaux lui étaient payés à part. En 1617, il reçut pour une Nativité du Christ et une Visitation, formant un seul morceau, placé dans la chapelle de l'ermitage voisin de Marimont, 360 livres, et pour un *St Hubert*, destiné à la chapelle de Tervueren, 25 livres. — *Archives de Bruxelles.*

qu'on voyait jadis près de Dunkerque. Aussi l'auteur de son épitaphe en vers latins, qui nous a été conservée, la finit-il par cet hexamètre :

Montes qui movit, nonne movebit aquas?

« Celui qui transportait les *monts,* ne devait-il pas remuer les eaux? »

Wenceslas était si laborieux qu'il trouva encore moyen de publier un traité sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Il mourut, non pas en 1630, comme le disent Foppens et Immerzeel, mais le 23 novembre 1634 [1].

On n'attribue à Wenceslas aucun acte positif d'inimitié contre Rubens : il fut simplement son rival dans les bonnes grâces de la cour et dans celles du public. Il était avec Abraham Janssens l'artiste le plus fameux des Pays-Bas, avant que la gloire de Pierre-Paul les couvrît d'ombre tous les deux : cet immense succès le remplit de colère, mais il ne la témoigna que par des remarques jalouses et de mauvais propos. Théodore Rombouts ne garda point la même mesure. Disciple de Janssens, il avait appris de son maître à détester Rubens. Le voyage que tous les artistes se croyaient obligés de faire en Italie vint le distraire de sa haine. Il s'achemina vers Rome dans l'année 1617. Un grand seigneur

[1] *Archives de Bruxelles,* compte de la recette générale des finances, pour l'année 1635. — Gachard, *documents inédits, etc.*

le chargea de peindre douze tableaux, représentant des scènes de la Genèse : ce travail considérable le fit tout d'abord remarquer. Le bruit qu'il excita parvint jusqu'au duc de Toscane et le prince attira le jeune flamand à sa cour. Théodore y peignit une foule d'ouvrages importants, dont il fut récompensé de la manière la plus généreuse. Il s'éloigna comblé d'honneurs et de richesses, l'amour du pays natal l'empêchant de s'établir sur un sol étranger.

Mais à peine revenu en Flandre, les succès continuels de Rubens lui firent froncer le sourcil. La jalouse haine que l'absence avait calmée, se ranima de plus belle. Il ne permettait pas qu'on louât le grand homme en sa présence. « Pardieu ! disait-il souvent, il ne peut rien manger sans m'en donner ma part. » Voulant exprimer ainsi qu'il avait droit aux mêmes éloges que Rubens ; admirer les compositions de Pierre-Paul, c'était vanter dans ses propres ouvrages les qualités analogues qu'ils renfermaient. Chose singulière ! l'envie exaltait Rombouts : il avait l'enthousiasme de cette cruelle passion. Campo Weyerman prétend qu'elle lui a inspiré ses meilleurs ouvrages, comme le *St François recevant les stigmates*, le *Sacrifice d'Abraham*, et un tableau allégorique de la *Justice*, qui ornait autrefois la salle des échevins à Gand. La magnifique Descente de Croix, peinte par Rubens, était pour les jaloux une cause de perpétuelle douleur. Abraham Janssens avait voulu traiter le même sujet et avait réussi

à faire un beau travail, que possède la ville de Bois-le-Duc; Rombouts ne pouvait se dispenser d'entreprendre une lutte semblable contre le chef de l'école anversoise. Son tableau se trouve dans l'église de St-Bavon, à Gand. C'est une imitation manifeste de Rubens et, par suite, du Barroche et de Daniel de Volterre. Deux personnages sont montés sur des échelles, dans des attitudes presque identiques à celles des personnages correspondants de la toile fameuse. L'artiste a aussi très-bien rendu la pesanteur et l'abandon du cadavre : de grandes lignes perpendiculaires aident également à exprimer l'idée de chute. Le morceau offre la même unité que celui de Rubens : les acteurs forment un seul groupe. Le vase de cuivre, où se coagule le sang du martyr, n'est pas oublié. Mais la formidable intention de Rubens ne donne plus au sujet un caractère de sombre poésie. Les acteurs sont agités par les divers sentiments que peut faire naître un tel épisode. C'est une composition vulgaire. Le coloris, le dessin, les types ne rappellent pas au surplus le goût de Rubens, mais la manière du Caravage et celle de l'Espagnolet.

Outre ses productions religieuses et historiques, Rombouts a exécuté une foule de tableaux de genre. Les kermesses, les parades de charlatans, les scènes d'ivrognerie étaient ses motifs de prédilection. Les connaisseurs ne les recherchaient pas moins que ses

grands ouvrages. Son pinceau le faisait donc vivre dans l'opulence.

La gloire de Rubens continuait cependant à l'offusquer et à le chagriner ; tout le blessait, jusqu'au luxe de son rival. Dominé par cette fâcheuse disposition, il voulut se faire construire un hôtel aussi beau que celui de Pierre-Paul, mais il dressa mal son devis : les frais dépassèrent bientôt ses prévisions. L'appauvrissement graduel de la Belgique, depuis sa séparation d'avec la Hollande, diminuait de jour en jour l'empressement des amateurs, les ressources des chapitres et des monastères. Rombouts finit par se trouver hors d'état de continuer son entreprise. Son palais demeura inachevé, symbole de ses vains efforts pour éclipser un homme supérieur. Cette dernière humiliation l'accabla ; il résolut de quitter sa patrie et annonça que le grand duc de Toscane l'appelait à Florence. Mais le chagrin ne lui permit pas de réaliser son projet ; il mourut de douleur en 1637 : on l'enterra dans l'église des Carmélites, à Anvers.

L'envie de Cornille Schut était d'autant plus blâmable que Rubens lui avait enseigné la peinture : il lui avait en outre procuré des travaux et acheté plusieurs toiles pour l'aider à vivre. Mais ces actes de bienveillance, qui lui rappelaient sa position inférieure, ne firent qu'envenimer sa haine. Nous avons raconté à ce sujet une anecdote curieuse [1].

[1] Tom. 4, pag 243 et suivantes

C'était cependant un homme fort habile, en même temps peintre et poète. Il existe un assez grand nombre d'ouvrages de sa main dans les Pays-Bas. Le plus célèbre est l'Assomption de la Vierge, qui orne la coupole de Notre-Dame d'Anvers. Ce fut sans doute une joie pour l'artiste de peindre un tableau à cette hauteur, d'où il semblait dominer les œuvres de Rubens, placées au milieu du chœur et de la chapelle des arquebusiers. Une autre toile, que possède l'église de St-Jacques, produit le plus singulier effet. Elle représente le Christ mort sur les genoux de sa mère. On ne pouvait traiter ce motif d'une manière plus inconvenante. Pour soutenir le poids énorme de son fils, Marie écarte les jambes autant que les lois de l'organisation humaine le lui permettent : le corps du Sauveur n'étant soutenu que vers les épaules et vers les jarrets, fléchit par le milieu et s'enfonce entre les cuisses de la Vierge. L'indécence d'une pareille combinaison prouve que la piété de Cornille ressemblait à la dévotion de Rubens.

Schut a souvent exécuté des personnages, que Daniel Seghers environnait de fleurs : on voit deux tableaux de ce genre au musée de Bruxelles. Il fut en outre un habile graveur ; on connaît de lui 133 estampes. Witdoeck, Natalis, Hollar ont d'ailleurs reproduit par le burin plusieurs de ses toiles. Né à Anvers, durant l'année 1590, il y mourut en 1655 : on l'enterra hors de la ville, dans l'église de St-Willebrod, où se trouve encore son tombeau.

En même temps que les élèves et les compétiteurs de Rubens, se développaient de grands artistes, qui, sans relever du chef de l'école, subirent son influence, lui eurent des obligations, ou furent simplement ses amis et ses contemporains. Nous citerons, parmi eux, Van Balen, Jean Breughel de Velours, François Hals, David Teniers le jeune, Gaspard de Crayer et les deux Van Oost.

Le premier de ces artistes, Henri Van Balen, avait été le condisciple de Rubens chez Adam van Oort. Il passe pour être né en 1560, mais son épitaphe ne donne pas cette date et je la crois fautive. Si on l'acceptait, l'élève n'aurait eu que trois ans de moins que le maître, circonstance invraisemblable, et il y aurait eu entre les deux compagnons une différence de dix-sept ans; lorsque Rubens quitta Van Oort pour Otto Venius, en 1596, son camarade devait à ce compte avoir trente-six ans accomplis. Van Balen aurait été bien peu précoce. Il fit cependant un long séjour en Italie, dessina soigneusement les antiques et copia une foule de tableaux célèbres. Ses compositions originales eurent un grand succès qui l'enrichit; ce fut la poche pleine de bonnes piastres qu'il revint dans sa ville natale. Il s'était formé une manière douce, agréable et fine; elle a quelque analogie avec celle de Lucas Kranach et celle des peintres hollandais tels que Philippe Van Dyck, Adrien Van der Werf et Van Limborch. Elle se distingue par une coquetterie. Les nus lui plaisaient

particulièrement; il savait leur donner une grâce voluptueuse. La délicatesse de son pinceau le rapprochant de Breughel de Velours, ils se sont fréquemment associés: leur dessin, leur touche et leur goût s'accordent à merveille Le musée du Louvre possède une de ces peintures faites en commun; elle a pour sujet la déesse Uranie, autour de laquelle se presse tout un congrès d'oiseaux. Van Balen mourut à Anvers pendant l'année 1632: son tombeau, avec une Résurrection de sa main et son portrait par Van Dyck, orne l'église St-Jacques.

Jean Breughel, surnommé Breughel de Velours, à cause de sa magnificence et de l'étoffe qui composait ordinairement ses habits, vint au monde en 1568, dans les murs d'Anvers. Il fut un des amis les plus chers de Rubens, comme nous avons déjà eu occasion de le dire. Son père lui enseigna, selon toute apparence, les premiers éléments du dessin, mais il le confia bientôt à un coloriste amateur, Pierre Gockindt. Jean ne peignit d'abord que des fruits et des fleurs; mais ayant traversé les Alpes, les riants paysages de l'Italie le charmèrent. Il agrandit ses travaux et se mit à reproduire les scènes de la nature. Il déploya dans ce genre une habileté supérieure. On connait la finesse de son pinceau, la beauté de ses feuillages, la poésie de ses points de vue et la fraîcheur de son coloris. Sa manière ressemble beaucoup à la miniature. Quelle que fût néanmoins la délicatesse de son travail, il a produit

un nombre immense de tableaux. Une salle entière du musée de Schleissheim est remplie de ses œuvres. Ses fonds malheureusement sont devenus bleus, ce qu'on attribue à l'action du cuivre sur lequel il peignait toujours. Ce défaut même néanmoins leur donne une sorte de charme fantastique. Rubens, Van Balen, Henri de Klerck étoffaient souvent ses paysages; il dessinait à son tour de petites figures dans les monuments de Henri van Steenwyck le jeune. Il mourut le 12 janvier 1625 et fut enseveli à Anvers, sous les tranquilles arceaux de l'église St-George [1].

François Hals, autre contemporain de Rubens, né à Malines en 1584, reçut les leçons de Karel Van Mander. Harlem fut sa résidence habituelle. C'est un excellent peintre de portraits : non-seulement il saisissait la ressemblance avec une habileté prodigieuse, mais il savait donner à ses têtes l'expression la plus vive et la plus frappante. Sa couleur est en même temps vigoureuse et naturelle. Le musée du Louvre possède une image de Descartes, peinte par lui, où l'on trouve toutes ces qualités. Le fond du tableau étant noir et les habits de la même nuance, la toile, vue de loin, forme un ensemble peu attrayant. Mais lorsqu'on approche, on reconnait la touche, l'exécution d'un peintre d'élite. La lourdeur intelligente du philosophe est très-bien

[1] Nous avons donné son épitaphe, composée par Rubens, dans notre quatrième volume, page 237

rendue. Adrien Van Ostade et Adrien Brauwer furent ses élèves. Campo Weyerman en fait le héros de divertissantes anecdotes. Il mourut à Harlem, dans l'année 1666.

Nous avons maintenant à parler d'un ami de Rubens, qui est après lui le plus célèbre des artistes flamands. Quel homme ne connait David Teniers, le jeune ? Son père, David Teniers le vieux, dont le style n'a aucun rapport avec le sien, lui apprit d'abord les premiers éléments de la peinture. Rubens le perfectionna, mais ne put l'entraîner dans sa route. Adrien Brauwer fut plutôt son modèle : il étudia soigneusement ses compositions et profita sans doute du séjour de l'artiste à Anvers pour étudier de près son travail. Le joyeux luron lui donna d'utiles conseils. Les ouvrages de Teniers, si différents des vastes productions alors à la mode, n'eurent point de succès dans les commencements. L'artiste était forcé d'aller les offrir lui-même aux amateurs de Bruxelles. Mais le goût public s'éclaira bientôt et les commandes lui affluèrent de toutes parts. L'archiduc Léopold Guillaume trouva sa manière si admirable qu'il le nomma son peintre officiel et son chambellan : à ces titres, il ajouta le don d'une chaîne d'or et la surintendance de sa collection de tableaux. Quelques unes de ses œuvres ayant été transportées en Espagne, elles charmèrent le roi : il fit construire une galerie spéciale pour exposer celles qu'il achetait.

Christine de Suède lui offrit son image suspendue à une chaîne d'or : le célèbre Don Juan d'Autriche voulut apprendre la peinture sous sa direction. Il était digne de ces faveurs par son talent extraordinaire. Jamais on n'avait peint les mœurs rustiques avec plus de finesse et de vérité. Les tableaux du spirituel Anversois forment deux catégories principales. L'une représente les cours des guinguettes, les réjouissances en plein vent : un rayon de soleil dore la perspective ; un fleuve, quelques arbres peu élevés que jaunit la lumière, une palissade et une maisonnette servent de décoration au champêtre divertissement. Les campagnards boivent, jouent, sautent et chantent de leur mieux. C'est le cabaret pendant l'été. Les autres toiles de Teniers figurent le cabaret pendant l'hiver. Les portes sont closes, le bois fume dans la cheminée; les flaneurs se pressent sous le vaste manteau, allument leur pipe ou manient des cartes. Pour les tableaux pieux de notre artiste, comme ses Tentations de St-Antoine, il ne faut y voir que des morceaux de genre d'une espèce différente. Ce ne sont pas des compositions sérieuses. Né à Anvers en 1610, Teniers mourut à Bruxelles en 1694 et fut enseveli à Perck.

Gaspard de Crayer fut encore un de ces hommes qui grandirent près de Rubens, lui empruntèrent quelques secrets et quelques touches, mais ne devinrent pas ses disciples. Comme il était fort laborieux et qu'il vécut longtemps, il a produit un

nombre immense de tableaux. Il est peu d'églises flamandes qui n'en possèdent plusieurs de sa main. Il excellait dans la représentation des scènes de martyre. Une sorte d'atmosphère rougeâtre distingue ses compositions : ses types se rapprochent souvent de ceux qui furent en vogue au dix-huitième siècle, parmi les peintres français. Né à Anvers en 1582, il mourut à Gand en 1669. On l'enterra dans l'église des Dominicains, où j'ai vainement cherché son tombeau.

Les deux Van Oost, sans fréquenter Pierre-Paul, subirent également son influence. Ce sont les derniers peintres fameux que Bruges ait produits, comme pour se consoler de sa misère croissante. Jadis la plus riche, elle est maintenant la ville la plus pauvre des Pays-Bas. Sur 45,000 habitants, vingt mille sont la proie de l'indigence. L'herbe pousse dans les places muettes, où se pressaient une population active et une foule de marchands étrangers. A peine si de loin en loin la cité léthargique secoue sa torpeur et atteste par un mouvement qu'elle existe encore. Elle offrait, il y a trois ans, le spectacle d'un de ces réveils inattendus : on aurait dit qu'elle voulait reprendre son ancien éclat. Le long des rues, on avait planté toute une forêt de sapins, qui exhalaient une odeur résineuse et embaumaient l'air pendant la nuit. Des rubans variés ondoyaient sur les branches et des guirlandes de fleurs allaient d'un arbre à

l'autre. Partout flottait le drapeau national, partout des inscriptions, des tapis, des peintures allégoriques étaient suspendus. Les cloches sonnaient, le canon retentissait, des troupes de musiciens passaient, promenant la joie et l'harmonie au milieu de la foule. Les maisons, lavées, badigeonnées, décorées de cent manières, avaient la plus riante physionomie. On allait inaugurer la statue d'un célèbre calculateur brugeois, Simon Stévin. Les sociétés de la ville et du dehors, ayant organisé une immense procession communale, défilèrent l'une après l'autre, vêtues de leurs uniformes, précédant et suivant des chars qui portaient leurs emblêmes; sur les véhicules se tenaient un grand nombre de personnages en costumes historiques et mythologiques. Courses, jeux de bague, tirs à l'arc, fêtes vénitiennes, exhibition de tableaux, joûtes, bals, spectacles, concours de chant et de musique, rien n'avait été oublié. La kermessse ne dura pas moins d'une semaine entière.

Le troisième jour, tandis que le vin fermentait dans les cerveaux, j'eus la curiosité de voir ce qui restait de l'ancienne opulence et du vieux commerce brugeois. A la Halle, une pièce de dentelle, deux pièces de drap, quelques poëles, des ustensiles et des tuyaux de conduite formaient une lamentable exposition d'industrie. Hors de la ville, le canal qui mène à l'Écluse et par où affluaient jadis tant de navires, était complètement désert; pas la

moindre voile n'en troublait la solitude, le vent lui-même s'endormait sur l'onde tranquille. Cette route humide dont l'œil ne découvrait pas l'extrémité, avec ses lignes droites et monotones, avec ses deux files d'arbres parallèles, offrait l'image d'un ennui sans bornes. Près de la barrière seulement, un petit coche moisissait de la façon la plus tragique. A voir son pont lézardé, ses planches tordues, ses flancs incolores et minés par les vers, on éprouvait une sorte de compassion. Dernier reste des flottes pompeuses qui entretenaient l'orgueil de Bruges, las d'avoir fait, pendant un siècle peut-être, le trajet de la ville au bord de la mer et de la mer à la ville déchue, il tombait maintenant en ruines comme la fortune de la cité. On ne se donnait pas la peine de le démolir, et la lentille d'eau, le cernant de sa verte nappe, semblait lui apprêter un linceul. Dans le port, même abandon, même repos. Trois goëlettes étaient pour ainsi dire, perdues au milieu de ce vaste bassin. Mais sur la berge un grand vaisseau tiré à sec, étayé de fortes poutres, sollicitait énergiquement les regards. Il eût fait saigner le cœur d'un marin! Objet d'une longue dispute, que, depuis vingt ans, les tribunaux n'avaient pas terminée, il s'en allait miette à miette; les ponts étaient rompus, le ciel brillait entre les côtes. Un petit arbre avait germé sous son ombre, puis avait percé la nef, grandi dans l'intérieur, et pavoisait de son feuillage le squelette démesuré. Un bouvreuil y

chantait ses amours, le soleil y étalait sa lumière, opposant ainsi le calme de la nature aux éternelles dissensions des hommes [1].

Jacques Van Oost, dit le vieux, naquit à Bruges en 1600 et mourut dans la même ville en 1671. Le 19 janvier 1619, on le reçut membre de la corporation de St-Luc, à Bruges. Il avait eu pour maître son frère, nommé François, qui périt tout jeune et plein d'espérances. Comme le réclamait la mode de l'époque, Jacques alla étudier en Italie les productions de l'art méridional. Il demeura plusieurs années dans la Péninsule et choisit pour modèle Annibal Carrache, dont il parvint à imiter si fidèlement la manière que ses tableaux faisaient illusion. Mais Rubens et Van Dyck lui ayant d'abord servi de guides, ses compositions témoignent de cette double influence. Il peignait de grandes toiles qui ne renfermaient que deux ou trois personnages : les accessoires occupent tout le reste. Ce procédé expéditif lui permettait de multiplier ses œuvres. La *Descente de croix,* qui orne l'église des Jésuites, à Bruges, et les neuf tableaux de l'abbaye de St-Trond, où sa fille avait pris le voile, sont au nombre des meilleures.

Les tableaux de son fils, Jacques Van Oost, dit le

[1] Cette description avait été composée d'avance pour le cinquième volume de mon Histoire de la peinture flamande : elle est ici hors de proportion avec le chapitre ; mais dans un naufrage, on sauve ce qu'on peut.

jeune, ont avec les siens une telle ressemblance qu'il n'est pas facile de les distinguer. Il avait vu le jour en 1637. Dès qu'il fut capable de voyager utilement, il quitta son pays et se dirigea vers le sud. La France grandissait alors avec Louis XIV : elle arrêta le jeune peintre, le retint deux ans, au bout desquels il s'échappa et courut en Italie. Après un séjour assez long, il revint à Bruges; mais la ville était morte et un ennui sépulcral lui inspira le désir de s'éloigner. Il cheminait du côté de Paris, lorsqu'il lui arriva de faire une halte à Lille. Plusieurs portraits lui furent demandés : on l'entoura de prévenances, les habitants et la ville le charmèrent, une jeune fille le séduisit; au lieu de partir, Jacques van Oost se maria. Quarante ans après, il était encore à Lille : ayant alors perdu sa femme et un vieux retour d'affection pour sa patrie le stimulant, il regagna enfin le lieu de sa naissance, où il mourut le 29 décembre 1713, âgé de 76 ans. On l'enterra dans l'église des Dominicains. Il avait beaucoup étudié Antoine van Dyck et s'était approprié la douceur de son coloris. Il dessinait bien, donnait une vive expression à ses figures. Comme son père, il travaillait promptement et accordait une grande place aux accessoires, afin d'aller plus vite.

Philippe de Champagne, au rebours des artistes précédents, n'offre plus la moindre analogie avec Rubens. Il prit une route qui le fit échapper entièrement à l'action du grand homme. Les lignes

timides remplacent les lignes fougueuses, un coloris pâle et froid les teintes éclatantes. L'haleine glacée du Port-Royal a soufflé sur le peintre janséniste. Il aime comme Lesueur, les scènes de couvent, le roide habit monastique; sa *Vie de St-Benoit,* qui orne le musée de Bruxelles, a de grandes similitudes avec la vie de St-Bruno. La France le dispute aux Pays-Bas, et le regarde comme son fils adoptif. Il devint directeur de l'académie des beaux-arts et mourut en 1674, loin de Bruxelles sa patrie, à l'âge de 72 ans.

La destinée de François Van der Meulen fut presque semblable. Colbert lui offrit un logement aux Gobelins et deux mille francs de pension, s'il voulait venir habiter Paris : il accepta. Louis XIV ayant fait la guerre à l'Espagne et à la Hollande, il le suivit dans les Pays-Bas. Il reproduisit ses victoires et ses conquêtes, en véritable historiographe. Le peintre habile constatait phlegmatiquement les malheurs de sa patrie Lebrun le protégea aussi longtemps qu'il vécut et lui donna même une de ses nièces en mariage. On dit qu'elle précipita sa fin. Il avait vu le jour à Bruxelles dans l'année 1634; il mourut à Paris en 1690.

Tandis que ces peintres fameux abandonnaient leur pays natal, d'autres lui restaient fidèles. Nous citerons les deux Pierre Neefs, qui ont si merveilleusement reproduit l'intérieur des cathédrales néerlandaises, Jacques van Artois, l'excellent paysagiste, et Huysmans son élève, que l'on nomme à tort

Huysmans de Malines, puisqu'il était né à Anvers, le 2 du mois d'avril 1648.

On n'a aucun détail biographique sur les deux Pierre Neefs. Les écrivains flamands et hollandais n'ont pas jugé à propos de raconter la vie de deux peintres si éminents. On sait seulement que le père fut élève de Henri van Steenwyck le vieux. Tout le monde connait son talent, car il est peu de musées qui ne renferment de ses ouvrages. Ils dénotent une patience extraordinaire : aussi Houbraken, songeant aux pénibles efforts dont ils sont le résultat, dit-il qu'il aimait mieux les voir que de chercher à les imiter. Les monuments les plus vastes, les plus riches, n'effrayaient pas l'habile dessinateur. Il a souvent reproduit la cathédrale d'Anvers ; sept nefs, d'innombrables piliers, des centaines d'autels, les détails infinis de l'architecture gothique, excitaient son zèle et son émulation, au lieu de le décourager. L'orgue, la chaire, les bénitiers, les vitraux, tout y passait. Il rend la perspective d'une manière admirable et ne distribue pas avec une moindre habileté la lumière du jour, les lueurs des flambeaux. Son coloris est si transparent que l'on distingue jusqu'aux plus délicates moulures dans les ombres les plus épaisses. Ses monuments d'ailleurs sont toujours très-bien étoffés. David Teniers, Breughel de Velours, Sébastien et François Franck, Van Thulden et quelques autres artistes l'aidaient à exécuter ses nombreux personnages. Quelques uns

de ses tableaux méritent le nom de chefs d'œuvre. Il était né à Anvers ; mais la date de sa naissance et l'époque de sa mort sont également inconnues.

Son fils, qui portait le même prénom que lui, vint au monde dans la même ville, en 1601. Il suivit les traces de son père, adopta ses sujets et son style, mais ne fut jamais son égal. Il mourut sur les bords de l'Escaut en 1658.

On ne connaît pas beaucoup mieux la destinée de Jacques van Artois que celle des Pierre Neefs. Il vit le jour à Bruxelles en 1613. On suppose qu'il fut le disciple de Jean Wildens, mais il forma lui-même son style par l'étude de la nature. On ne lui a certainement pas rendu la justice qu'il mérite : c'est à mon avis un des plus grands paysagistes du monde. La largeur de sa touche lui a peut-être nui auprès des personnes accoutumées aux nombreux détails de l'école hollandaise : il distribue son coloris en grandes masses. Ce coloris a un charme et un éclat pleins d'originalité : ses effets doux et brillants appartiennent en propre à Jacques van Artois. Nul n'a mieux su opposer l'eau, la verdure et le ciel. Il était doué d'une imagination extrêmement poétique et choisissait avec le goût le plus exquis les motifs de ses tableaux : ils plongent le spectateur dans la rêverie. Ses arbres ont une grande tournure ; des lierres en escaladent souvent la tige moussue et retombent négligemment à l'extrémité des rameaux. L'œil s'égare avec complaisance au milieu de ses

bleuâtres lointains. Le musée de Bruxelles renferme deux ou trois paysages, qui lui font le plus grand honneur et excitent l'admiration des juges compétents. On en voit un autre à Malines, derrière le maître autel de l'église Notre-Dame; il passe pour son chef-d'œuvre. Il a toute la grandeur du Poussin, avec plus de naturel. Le soleil couchant le dore de ses calmes rayons; les bois, les champs, les collines ressortent dans un clair-obscur merveilleux. Les disciples d'Emmaüs prennent leur repas sur la gauche du tableau : le monument à jour qui les environne laisse apercevoir toute la campagne. On croit sentir la fraîcheur du soir et l'on éprouve le majestueux sentiment de repos que fait naître le crépuscule. M. Dusart, amateur distingué qui habite Malines, possède une autre toile d'une rare beauté. Elle représente la sortie d'une forêt : le premier plan est occupé par de grands arbres, qui mêlent leur somptueux feuillage. A droite s'élève une colline; au fond, le regard se perd dans un incommensurable lointain. Jacques van Artois fut un des amis de Teniers, qui avait de lui une haute opinion et décorait souvent ses tableaux de petits personnages. Ce grand homme mal apprécié mourut en 1665.

Cornelis Huysmans fut son élève et son imitateur. Il doit à son maître presque tous ses effets et toute sa renommée Le caractère de sa couleur, le choix de ses sites, les hautes futaies qui ombragent ses tableaux, les terrains ocreux qui forment contraste

avec la verdure et le ciel, ses lointains bleuâtres, ses poétiques échappées de vue, il les a empruntés à Jacques van Artois. Les œuvres de celui-ci étant très-rares en France, on n'a pu y constater les obligations de l'élève. Seulement l'exécution de Huysmans est peut-être plus vigoureuse et sa couleur plus riche. Van Artois lui fit pendant plusieurs années copier pour lui des plantes, des terrains, des perspectives dans la forêt de Soignes. Quand il eut terminé son apprentissage, il alla étudier sur les bords de la Meuse, près de Dinant et de Namur. Van der Meulen l'y rencontra et fut si charmé de son talent, qu'il voulut l'attirer en France, à la cour de Louis XIV : mais il eut beau lui offrir une pension importante, le jeune Anversois qui ne parlait point français, ne voulut pas abandonner sa patrie. Il demeura presque toute sa vie à Malines : il y mourut le 1er juin 1727.

Deux peintres soutenaient avec lui l'honneur de l'école belge, qui penchait alors vers sa ruine, Gérard de Lairesse et Quellyn le jeune. Le premier, que la ville de Liége avait vu naître en 1640, fut d'abord instruit par son père et ensuite par Bertholet Flemalle. Il n'étudia pas seulement la peinture, mais encore les langues anciennes, l'histoire et la musique, dont il fit toujours sa récréation. A quinze ans, il peignait déjà de bons portraits. Plusieurs morceaux d'histoire qu'il exécuta pour l'électeur de Cologne et l'électeur de Brandebourg, com-

mencèrent sa réputation. Il mena pendant sa jeunesse une vie assez désordonnée : comme il n'avait aucune peine à gagner de l'argent, il le dépensait avec une insouciance funeste. Mais ses yeux s'ouvrirent de bonne heure : il se maria et devint un des hommes les plus laborieux qui aient existé. Liége ne lui fournissant pas de quoi entretenir sa famille, il alla vivre à Bois-le-duc, puis à Utrecht, toujours poursuivi par le besoin. Un marchand de tableaux l'appela enfin à Amsterdam, où il trouva la fortune et passa le reste de son existence. Il y mourut en 1711. Depuis vingt-et-un ans, il était aveugle, malheur que lui avait attiré l'excès du travail. Non-seulement il peignait, il lisait beaucoup, mais il a gravé cent cinquante planches. Lorsqu'il eut perdu la vue, sa consolation fut de réunir chez lui les artistes, les jeunes gens, les amateurs et de causer avec eux sur les principes du dessin, du coloris et de la composition. Cette espèce de cours public produisit un grand ouvrage, que l'on donne en prix dans les écoles de peinture. Wallon d'origine, Lairesse subit l'influence du goût français : on l'a surnommé le Poussin des Pays-Bas. Il n'a aucun rapport avec les maîtres flamands. On retrouve chez lui l'invention spirituelle, le contour prudent, la couleur froide et argentine des Lesueur, des Greuze et de toute l'école parisienne. Il avait une grande prédilection pour les sujets tirés de la fable et de l'histoire des peuples anciens. On voit de

lui, au musée de La Haye, *Achille découvert par Ulysse;* au musée de Bruxelles, *la mort de Pyrrhus.*

Le second peintre, Jean Erasme Quellyn le jeune, était né à Anvers en 1629. Il étudia d'abord sous son père: le désir de voir Rome, Florence et Venise l'entraîna au-delà des monts. Avant son départ, Rubens était le chef qu'il suivait: en Italie, ce fut Paul Véronèse qui l'influença le plus énergiquement. Il procède de tous les deux ; mais il avait pour le peintre italien une secrète prédilection. Il aimait les vastes monuments, les somptueux festins, les scènes compliquées, l'abondance des personnages. Sa *Piscine de Bethsaïde,* que l'on voit au musée d'Anvers, est sans doute la plus grande toile qui existe : les fresques seules ont des dimensions supérieures. Les *Noces de Cana,* dont il avait orné le réfectoire du monastère de Tongerloo, n'étaient pas moins colossales. Jean Erasme vit mourir l'un après l'autre les disciples de Rubens : il finit par n'avoir plus de concurrents, par se trouver seul en état de peindre un morceau d'histoire. Lorsqu'il termina ses jours à Anvers, le 11 mars 1715, la vieille école flamande le suivit dans la tombe.

Des hommes supérieurs auxquels on n'a pas rendu justice, travaillèrent pendant le dix-septième siècle. Nous aurions aimé à les tirer de l'ombre, à obtenir pour eux la gloire dont ils sont dignes. Nous ne le pouvons pas. Que leur importe du reste? Qu'importe à leur poussière le jugement de la

foule ? Qu'ils dorment dans leur oubli : ce ne sont pas leurs compatriotes qui les réhabiliteront.

Le dix-huitième siècle fut pour la Belgique une époque de profonde décadence. Elle avait tout perdu, son commerce, son industrie, son activité morale et matérielle, son génie pittoresque. Ommeganck seul brilla dans ces froides ténèbres. Il eut le sentiment de la nature, de la vie champêtre : il sut reproduire la brume du matin, l'éclat voilé du soleil d'automne, la grâce des vallons et des paturages. Né à Anvers en 1755, il chercha les sujets de ses tableaux dans les provinces de Namur et de Liége. Il mourut le 18 janvier 1826. Une nouvelle école flamande allait se montrer à l'horizon. Elle a déjà donné de brillants résultats; elle en donnerait de plus magnifiques, si les agitations de notre époque ne menaçaient de troubler son développement et si les ministres belges la secondaient mieux.

Quelque haute opinion que l'on ait en Europe de l'ancienne école, on ne l'estime pas à sa juste valeur, faute de la connaître assez. Me pardonnera-t-on d'avoir voulu détruire cette fâcheuse ignorance? Pour les grands maitres hollandais, à partir de l'année 1600, je ne puis même en dire un mot : ils sont si nombreux que leur histoire demanderait quatre ou cinq volumes. Qu'un autre se charge de ce travail. Depuis un siècle et demi, Descamps et moi nous avons seuls tenté d'exposer dans leur ensemble les destinées de l'art néerlandais: quinze ans de fatigue

ne l'ont pas conduit à son but; je m'arrête après cinq ans d'efforts. Puisse notre successeur être plus heureux!

N. B. Un marchand de tableaux, digne fils du spoliateur de la cathédrale St-Bavon, ayant prétendu que l'histoire d'une friponnerie audacieuse, racontée dans mon deuxième volume, était une calomnie, on trouvera tout naturel que je mette sous les yeux du lecteur une partie de ma réponse.

A M. le Rédacteur en chef de l'*Indépendance Belge*.

MONSIEUR,

Je viens de lire dans votre journal une lettre aussi sotte que grossière d'un nommé Nieuwenhuys. Je commencerai par le louer de la bravoure qui le pousse à publier cette épître diffamatoire en mon absence. Les faits qu'il tâche de dénaturer, sont racontés dans le deuxième volume de mon *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, volume qui a vu le jour en 1845. Votre brocanteur a donc attendu trois ans pour essayer de laver l'honneur de son nom : c'est un trait de patience exemplaire. Sa bonne foi n'est pas moins remarquable. Il sait parfaitement que j'ai puisé aux sources les plus authentiques, désignées au bas de la page 102 de mon second volume avec toutes les indications nécessaires. Mais il feint de n'avoir pas lu cette note, il feint de ne pas connaître les documents originaux dont je me suis servi. Tous les détails que je rapporte, se trouvent narrés, *sans aucune exception*, dans le *Messager historique des arts et des sciences*, année 1825, pages 165 et suivantes, et dans l'ouvrage de M. le baron de Keverberg, intitulé *Ursula princesse britannique*, page 110. L'exactitude scrupuleuse de ces détails a été garantie par l'honorable M. Van Hulthem, greffier des États-généraux, par le comte de Lens, bourgmestre de Gand, et par M. Lievin de Bast, rédacteur de l'article, qui a lui-même poursuivi le larron. M'ap-

puyant sur des autorités aussi respectables, je ne crains pas les démentis d'une spéculateur en tableaux, qui fait composer des brochures à prix d'argent et les publie sous son nom. La scandaleuse fourberie de M. Nieuwenhuys est tellement avérée que le *Guide du voyageur en Belgique*, par M. Ferrier, la raconte tout au long, page 143. M. Auguste Voisin n'a pas omis une anecdote si édifiante dans sa *Description de Gand*. Jamais vol n'a eu les honneurs d'une telle publicité. Que le lecteur juge donc l'assurance imperturbable de M. Nieuwenhuys : devant de telles preuves, il m'accuse d'avoir inventé des faits qui honorent peu sa famille! Je me suis trompé du reste, lorsque j'ai dit qu'il avait attendu trois ans pour soulever ce débat : c'est vingt-trois ans que j'aurais dû écrire. La première narration, la plus détaillée, la plus explicite, a paru en 1825 et c'est à moi qu'il vient s'en prendre en 1848! Franchement, M. Nieuwenhuys se moque du monde et insulte les Belges, qu'il suppose assez ignorants pour ne rien connaître de ce qui se publie chez eux. Il brode d'ailleurs sa menteuse épitre de calomnies absurdes, qu'il n'a pas même eu la peine d'inventer; je n'y opposerai donc qu'un parfait mépris et renverrai le lecteur à certaine brochure péremptoire : *Les nouvelles fourberies de Scapin*.

Paris, 24 novembre 1848.

FIN DU COMPLÉMENT.

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU COMPLÉMENT.